VISIT…

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

781.5
Б924

УЧЕБНИКЪ

МУЗЫКАЛЬНЫХЪ ФОРМЪ

ВЪ

ТРИДЦАТИ ЗАДАЧАХЪ

СЪ

многочисленными примѣрами, упражненіями и отрывками классическихъ произведеній, напечатанными въ текстѣ

ДЛЯ

преподаванія и самообученія

СОСТАВИЛЪ

Людвигъ Бусслеръ,

ПЕРЕВОДЪ

Ю. А. Пухальской, подъ редакціей А. И. Юскевича-Красковскаго.

ИЗДАНІЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТОРГОВЛИ

В. БЕССЕЛЯ И К°. ВЪ С.-ПЕТЕРБУРГѢ,

ПОСТАВЩИКОВЪ ДВОРА ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА,

Коммиссіонеровъ Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества и С.-Петербургской Консерваторіи.

1883.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТОРГОВЛЯ
В. БЕССЕЛЯ
ВЪ С.ПЕТЕРБУРГѢ

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Сокращения

Г. П. — главная партия | П. П. — побочная партия
Пр. П. — промежуточная партия | С. П. — средняя партия
— разработка | З. — заключение.
— Возвращение | Доп. — дополнение
З. П. — 1я, 2я и 3я заключит.

Библиотека ... института
53.½ а 7
№

2

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 20 Іюня 1883 г.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ. — ТИПОГРАФІЯ Э. АРНГОЛЬДА, ЛИТЕЙН. ПР., 59.

СОДЕРЖАНІЕ.

Стр.

Предисловіе къ русскому изданію.
» автора. I
Введеніе III

Ученіе о формахъ.

I. Основныя музыкальныя формы.

A. Предложеніе.

§ 1. Двутактъ или фраза. 5
Первая задача.
§ 2. Удвоенный двутактъ 8
§ 3. Четырехтактное предложеніе. 9
Вторая задача.

B. Періодъ.

§ 4. Малый восьмитактный періодъ. 11
1) Первая форма.
Третья задача 1.
2) Вторая форма.
Третья задача 2.
3) Третья форма.
Третья задача 3.
4) Четвертая форма.
Третья задача 4.

C. Малыя формы пѣсни.

§ 5. Малая форма пѣсни двухколѣннаго склада 18

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Стр.

Первая форма 18
Четвертая задача 1.
Вторая форма А) въ мажорѣ 21
Четвертая задача 2.
В) въ минорѣ 23
Четвертая задача 3.
Третья форма. 27
Четвертая задача 4.
§ 6. Большое восьмитактное предложеніе 28
1) тонически-самостоятельное 28
Пятая задача 1.
2) какъ предъидущее или послѣдующее предложеніе . . 31
Пятая задача 2.
3) двойное предложеніе 32
Пятая задача 3.
§ 7. Трехколѣнный періодъ 24
§ 8. Малыя трехколѣнныя формы пѣсни 35
Шестая задача.

D. Большія формы пѣсни.

§ 9. Большая двухколѣнная форма пѣсни 40
Седьмая задача.
§ 10. Большая трехколѣнная форма пѣсни 41
Восьмая задача.

E. Вольности конструкціи.

§ 11. Расширеніе. 43
Девятая задача 1.
» » 2.
» » 3.
§ 12. Сокращеніе. 52
Десятая задача.
§ 13. Совпаденіе заключительнаго и начальнаго тактовъ. 55
§ 14. Неправильныя соединенія тактовъ. 56
1) Тритактъ.
2) Пятитактъ.
§ 15. Вольности модуляціи 58
§ 16. Мотивъ и его примѣненіе 61

II. Общеупотребительныя формы пѣсни.

A. Сложныя формы пѣсни.

Стр.

§ 17. Сложная форма пѣсни. 65
§ 18. Варіація и этюдъ 65
§ 19. Настоящія танцовальныя формы 67
Полька. 68
Галопъ 68
Полька-Мазурка 69
Мазурка 69
Вальсъ. 69
Одиннадцатая задача.
§ 20. Форма Марша 72
Военный маршъ 72
Торжественный маршъ 72
Похоронный маршъ. 82
Полонезъ. 82
Кадриль 83
Двѣнадцатая задача.
§ 21. Идеализованные формы танца 83
Менуэтъ.
Скерцо.
Тринадцатая задача.
§ 22. Особенныя формы. 92
Четырнадцатая задача.
Пятнадцатая задача.

B. Низшія формы рондо.

§ 23. Введеніе 96
§ 24. Рондо первой формы 97
Шестнадцатая задача.
§ 25. Рондо второй формы 103
Семнадцатая задача.
§ 26. Рондо третьей формы 106
Восемнадцатая задача.
§ 27. Переходныя формы 111
§ 28. Вокальная пѣсня 112
Девятнадцатая задача.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

III. Сонатная форма.

Стр.

§ 29. Соната и сонатная форма 118

A. Сонатина.

§ 30. Первая часть сонатинной формы 119

Двадцатая задача.

§ 31. Первая част сонатины въ минорѣ. 124

Двадцать первая задача.

§ 32. Третья часть сонатинной формы въ мажорѣ 127

Двадцать вторая задача.

§ 33. Третья часть сонатины въ минорѣ. 128

Двадцать третья задача.

§ 34. Пропускъ модуляціи въ первой части. 131

§ 35. Вторая часть сонатинной формы. 133

Двадцать четвертая задача.

B. Соната.

Первая часть сонатной формы.

§ 36. Расширеніе главной партіи. 138

a) посредствомъ повторенія.

b) » добавленія.

c) » образованія періода.

Двадцать пятая задача.

§ 37. Связующая партія. 152

a) тэматически-заимствованная 153

b) самостоятельная 153

c) соединенныя вмѣстѣ 156

Двадцать шестая задача.

§ 38. Вторая тэма или побочная партія 157

Двадцать седьмая задача.

§ 39. Заключительная партія 160

§ 40. Прибавленіе 162

§ 41. Переходъ. 164

Двадцать восьмая задача.

Третья часть сонатной формы.

§ 42. 166

Двадцать девятая задача.

ному. Другаго рода термины не могутъ быть приняты безъ объясненій, къ нимъ я отношу названія частей періода—Vordersatz и Nachsatz и названіе того члена сонатинной и сонатной формы, который Нѣмцы зовутъ Vermittelungsatz. Я перевожу первые два термина словами предъидущее и послѣдующее предложеніе, а послѣдній — словами связующая партія. Насколько мнѣ извѣстно, многіе русскіе теоретики обозначаютъ тѣ-же понятія иными словами; тому, что у Нѣмцевъ носитъ названіе Vordersatz и Nachsatz, они даютъ названіе первое и второе предложеніе, а для Vermittelungsatz не употребляютъ отдѣльнаго термина, а называютъ этотъ отдѣлъ сонатной формы просто ходомъ, не отличая его отъ другихъ ходовъ (т. е. не имѣющихъ никакого самостоятельнаго значенія звукорядовъ); нѣкоторые-же выдѣляютъ Vermittelungsatz изъ числа другихъ ходовъ и называютъ его связкой. Я предпочелъ вышеприведенныя названія и предпочелъ по слѣдующимъ причинамъ: названія—первое и второе предложенія, обозначающія только мѣсто, занимаемое даннымъ предложеніемъ въ періодѣ, нисколько не выясняютъ отношенія предложеній между собою и къ своему цѣлому—періоду. Подобныя названія могутъ повести къ путаницѣ понятій, ибо и удвоенное предложеніе, и восьмитактное предложеніе и т. д. также состоятъ изъ двухъ предложеній, изъ которыхъ одно первое, а другое—второе. Мои термины взяты изъ русскаго синтаксиса, гдѣ они употребляются для обозначенія составныхъ частей причиннаго и условнаго словесныхъ періодовъ, довольно близко подходящихъ по смыслу и произношенію (въ смыслѣ интонаціи) къ музыкальному періоду. Мои названія ясно опредѣляютъ значеніе помянутыхъ частей музыкальнаго періода, какъ арсиса и тезиса, и не составляютъ чего либо искусственнаго, а прямо соотвѣтствуютъ обозначаемому понятію. Что касается термина связующая партія, то я предпочелъ его названіямъ ходъ и связка въ силу слѣдующаго: первое названіе неудовлетворительно по той-же причинѣ, какъ и названія первое, второе предложенія; оно ведетъ въ ту-же путаницѣ понятій, какъ и послѣднія; второе названіе—лучше, но все таки оно не выясняетъ роли Vermittelungsatz въ томъ случаѣ, когда послѣднее имѣетъ свое самостоятельное содержаніе, не заимствуя его изъ главной или по-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

бочной партій, т. е. становится болѣ значительнымъ, чѣмъ только связь между двумя партіями, какъ бы претендуетъ поравняться по значенію съ этими послѣдними, хотя и не достигаетъ этой цѣли. Быть можетъ, названіе партія чрезъ-чуръ значительно для многихъ случаевъ, но я взялъ его, имѣя въ виду выше указанное обстоятельство, чтобы быть въ состояніи подвести подъ свой терминъ всѣ тѣ разнородныя понятія, которыя Нѣмцы обзначаютъ словомъ Vermittelungsatsz. О другихъ мелкихъ отступленіяхъ отъ терминологіи, употребляемой многими русскими теоретиками, я считаю излишнимъ распространяться, упомяну, развѣ, о переводѣ слова Satz, которое доставило мнѣ не мало хлопотъ, благодаря обширности своего значенія и разнообразію тѣхъ понятій, которыя оно обозначаетъ. Я переводилъ его словами: произведеніе, пьеса, часть, партія, предложеніе и т. д. Вотъ все, что я хотѣлъ сказать по поводу настоящаго перевода.

Мнѣ остается только пожелать, что-бы трудъ нашъ принесъ хоть небольшую пользу русскому юношеству, изучающему теорію музыки. Дай Богъ, чтобы оно въ своихъ будущихъ музыкальныхъ трудахъ достигло тѣхъ-же результатовъ, какъ и тѣ, чьи произведенія Бусслеръ и всѣ музыканты міра ставятъ величайшими образцами искусства.

А. Красковскій.

Кіевъ, 1882 г. Ноября 20.

P. S. Настоящій переводъ былъ уже почти оконченъ нами, когда Императорское Русское Музыкальное Общество объявило конкурсъ на сочиненіе учебника формъ. Мы не думаемъ, чтобы настоящій учебникъ явился излишнимъ даже и въ томъ случаѣ, если на конкурсѣ будетъ признано удовлетворительнымъ одно изъ представленныхъ сочиненій. (До сихъ поръ неизвѣсто, впрочемъ, будутъ-ли еще представлены такія сочиненія). Совмѣстное существованіе двухъ или нѣсколькихъ учебниковъ по одному и тому-же предмету только можетъ облегчить работу изучающаго настоящій предметъ.

Предисловіе.

Часть ученія о композиціи, изложенная въ настоящемъ трудѣ, разбираетъ тѣ формы, которыя встрѣчаются въ большей части произведеній *Гайдна, Моцарта, Бетховена, Вебера, Шуберта, Мендельсона и т. д.. а также и у большинства нынѣ живущихъ композиторовъ.*

Особенно большое значеніе имѣютъ формы въ инструментальной музыкѣ, ибо здѣсь музыка по преимуществу является свободной отъ всякихъ вліяній, дѣйствуетъ по вполнѣ самостоятельнымъ законамъ; поэтому-то этого рода формы и отмѣчаютъ особо, какъ формы музыки инструментальной. Но вліяніе формы очень велико и легко доказуемо и въ вокальной музыкѣ, особенно у выше названныхъ мастеровъ.

Въ противоположность контрапунктическимъ, эти формы называются свободными, ибо онѣ допускаютъ всевозможные роды сочиненія и не связаны ни подражаніемъ, ни строго опредѣленной метрикой старинной музыки, хотя вовсе не исключаютъ изъ употребленія этихъ обоихъ средствъ.

Отсюда ясно, что при изученіи формы представляются гораздо большія требованія къ проявленію самостоятельнаго творческаго таланта, чѣмъ при изученіи предшествующихъ предметовъ, и многіе, дѣлавшіе до сихъ поръ сносные успѣхи, только на задачахъ ученія о формахъ познаютъ истинныя границы своихъ способностей. Совсѣмъ другое дѣло, проявить-ли себя въ болѣе или менѣе удачномъ подчиненіи опредѣленнымъ правиламъ, или въ свободныхъ самостоятельныхъ работахъ. Въ послѣднемъ случаѣ матерьялъ черпается только лишь изъ собственнаго сознанія. Поэтому-то, вслѣдъ за эле-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ментарными, такъ сказать, науками — гармоніей и контрапунктомъ строгаго стиля — слѣдуетъ изученіе свободнаго контрапункта, ослабляющаго по немного цѣпи, наложенныя на ученика двумя предъидущими и дающаго способному человѣку массу художественнаго матерьяла. Да ученіе о композиціи и не ставитъ своей задачей воспитаніе для композиціи неспособныхъ.

Изъ всего вышесказаннаго слѣдуетъ, что стиль, которому принадлежатъ этого рода формы, стоитъ на болѣе высокой степени художественнаго развитія, чѣмъ старинный контрапунктическій, входящій въ него какъ средство. Поэтому мы, нѣмцы, по всей справедливости считаемъ классиками въ поэзіи Лессинга, Гёте, Шиллера, равно какъ въ музыкѣ трехъ великихъ композиторовъ, писавшихъ въ этомъ стилѣ — Гайдна, Моцарта, Бетховена — и восторгаемся ихъ произведеніями какъ лучшимъ изъ всего того, что дала до сихъ поръ музыка.

Берлинъ, Сентябрь, 1878 г.

Людвикъ Бусслеръ.

Введеніе.

1. Ученіе о формахъ слѣдуетъ за изученіемъ гармоніи и контрапункта. Совмѣстное изученіе этихъ предметовъ не только вредило-бы ясности преподаванія, но окончательно сбило-бы ученика и остановило ходъ его развитія.

2. Задача настоящаго труда—конструкція: соединеніе однаковыхъ, похожихъ и непохожихъ другъ на друга мыслей въ одно органически законченное цѣлое, называемое весьма употребительнымъ въ нѣмецкой музыкальной терминологіи словомъ Satz, или, въ болѣе конкретномъ смыслѣ, формою.

3. Конструкція тогда только называется свободной, когда она не связана ни подражаніями, ни строго опредѣленной метрикой, какъ въ старинныхъ формахъ оперы и инструментальной музыки. Формы могутъ заключать въ себѣ всевозможные роды контрапунктическаго сложенія, не исключая и строго опредѣленной метрики, въ нѣкоторыхъ случаяхъ даже неизбѣжной, какъ въ танцовальныхъ формахъ.

4. Разнообразіе формъ чрезвычайно велико. Поэтому учебникъ можетъ касаться лишь тѣхъ, которыя, какъ главныя, служатъ основаніемъ для прочихъ. Среди этихъ главныхъ формъ особеннаго вниманія заслуживаютъ формы элементарныя и сонатная форма; первыя потому, что изъ нихъ образуются мелкія части всѣхъ формъ, вторая же потому, что превосходитъ всѣ другія формы разнообразіемъ, богатствомъ и многосторонностію.

5. **Моцартъ и Гайднъ** довели эти формы до полнаго совершенства. **Бетховенъ** обогатилъ и расширилъ ихъ большей полно-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

той и разнообразіемъ двоихъ гармоній, своими нововведеніями на поприщѣ оркестроваго колорита, своей тематической разработкой, являющейся эквивалентомъ предшествующаго контрапунктическаго стиля. Такимъ образомъ, онъ какъ-бы объединяетъ на высшей точкѣ свободной конструкціи всѣ до сихъ поръ бывшія направленія музыки; вслѣдствіе этого-то его и можно назвать истиннымъ мастеромъ современнаго искусства, изъ произведеній котораго черпаются его образцы.

6. Для существеннаго облегченія класснаго преподаванія ученія о формахъ служитъ примѣненіе первоначальныхъ, сдѣланныхъ съ извѣстными стѣсненіями работъ къ работамъ дальнѣйшимъ, что и сдѣлано въ настоящемъ учебникѣ; удобно это потому, что лишь не многіе изъ учениковъ способны писать эти работы, сочиняя всегда новый матерьялъ для нихъ, и не относясь въ то же время къ дѣлу небрежно.

Примѣчаніе. Первый, систематически составленный, учебникъ формъ издалъ А. Рейха (умеръ въ 1836 г. въ Парижѣ). К. Черни (умеръ 1857 г. въ Вѣнѣ) перевелъ его на нѣмецкій языкъ и дополнилъ, обративши особенное вниманіе на Бетховена. А. Б. Марксъ исправилъ черезчуръ абстрактную терминологію своихъ предшественниковъ, ибо приблизилъ ее къ общеупотребительному (нѣмецкому) языку, и ему принадлежитъ большая заслуга въ распространеніи и растолкованіи этого ученія.

Ученіе о формахъ.

I. Основныя музыкальныя формы.

A. Предложеніе.

§ 1.

Двутактъ или фраза.

Для того, чтобы размѣръ такта въ музыкальномъ произведеніи былъ совершенно ясенъ, необходимо, чтобы оно было длиннѣе одного такта, ибо только повтореніе тѣхъ-же самыхъ метрическихъ моментовъ (одинакихъ частей) во второмъ тактѣ даетъ возможность нашему слуху различать размѣръ такта.

Такой рядъ тоновъ, который, будучи длиннѣе одного такта, дѣлаетъ понятнымъ размѣръ, называется **двутактомъ или фразой.**

Двутактъ составляетъ основу всѣхъ нашихъ классическихъ инструментальныхъ формъ и не трудно расчленить большую часть подобныхъ произведеній на двутакты.

Мы не станемъ здѣсь доказывать этого положенія, ибо оно найдетъ подтвержденіе въ примѣрахъ, приведенныхъ въ настоящей книгѣ.

Мы различаемъ двутакты трехъ родовъ:

1) вполнѣ выполняющіе пространство двухъ тактовъ при посредствѣ тоновъ, напримѣръ: *)

*) Мы предполагаемъ, что приводимыя нами выдержки изъ классическихъ авторовъ знакомы изучающимъ, и поэтому приводимъ, для сокращенія мѣста, только мелодіи ихъ; безъ такого предположенія подобное дробленіе конкретнаго музыкальнаго произведенія по абстрактнымъ научнымъ понятіямъ было-бы эстетически невѣрно, и могло-бы направить юношескую фантазію по ложной дорогѣ абстракціи. Молодой композиторъ долженъ умѣть дополнять эти мелодическія фрагменты до представленія о цѣломъ художественномъ произведеніи.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

1 Бетховенъ. первый тактъ второй

Моцартъ.

Гайднъ.

2) Выполняющіе не вполнѣ объемъ двухъ тактовъ при посредствѣ звука, или дополняющіе остающееся пространство паузами, или предоставляющіе этотъ остатокъ началу новой мысли.

a) Выполняющіе свободное мѣсто паузами:

2 Бетховенъ.

b) Дающіе мѣсто для начала новой мысли:

3 Бетховенъ. новая фраза. Моцартъ.

tr

Гайднъ.

3) Переходящіе за предѣлы двухъ тактовъ (въ третій тактъ), напр.:

4 Бетховенъ.

Моцартъ. *Adagio.* Гайднъ.

Во многихъ изъ приведенныхъ примѣровъ мы указали скобками на то, что слухъ воспринимаетъ тактъ не отъ одной тактовой черты до другой, а отъ первато звука до конца мысли. Если произведеніе начинается за тактомъ, то размѣръ такта считается отъ послѣдняго.

Многіе двутакты дѣлятся на двѣ однотактныя мысли, напр.

5 Бетховенъ.

Моцартъ. противоположное движеніе.

Гайднъ.

Если желательно почему либо указать на подобное дѣленіе посредствомъ цифрованія метрики *), то это обозначается такъ: 2×1.

*) Метръ — есть дѣленіе на такты, соединеніе и дѣленіе такта сообразно числовымъ единицамъ времени. Ритмъ — это движеніе музыки на почвѣ такого раздѣленія въ опредѣленныхъ, безчисленно разнообразныхъ предѣлахъ долготы и краткости. Метрика въ музыкѣ опредѣляется размѣромъ (родомъ) такта, а ритмика характеромъ движенія (послѣдованія) нотъ. Такъ, напр., счетъ такта — 1, 2, 3, 4 — это — метръ, а послѣдованіе: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩, имѣющее въ основѣ данный метръ и есть ритмъ.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

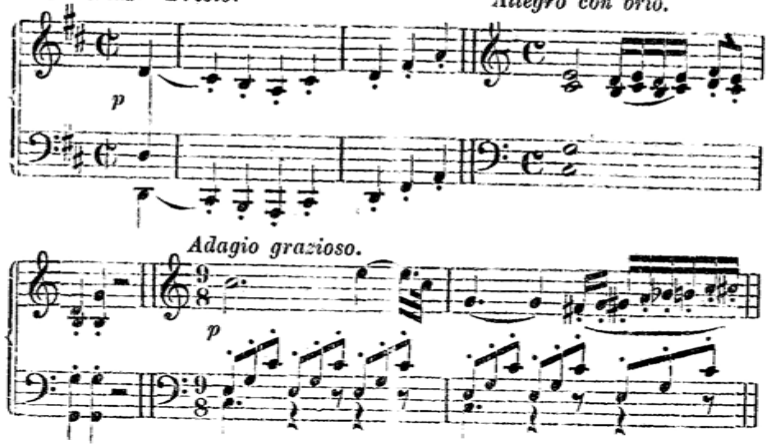
Первая задача.

Составить какъ можно больше двутактовъ всѣхъ трехъ родовъ, особенно перваго.

Примѣры эти должны быть составлены съ полной гармонизаціей для фортепіано (нѣкоторые, по желанію пишущаго, могутъ быть и для струннаго квартета, гармоніума, органа или для пѣнія). Наиболѣе удачные примѣры слѣдуетъ сохранить какъ пригодный матерьялъ для будущаго. При этомъ должны быть употребляемы всѣ главные темпы. Предлагаемъ здѣсь три образца изъ Бетховена, по одному на каждый родъ двутакта.

Образецъ.

6 Бетховенъ. *Presto.* *Allegro con brio.*

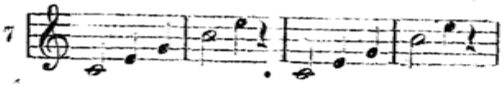


§ 2.

Удвоенный двутактъ.

Простое повтореніе двутакта при цифрованіи метрики, обозначается не какъ четверотактъ, а какъ дважды двутактъ (2×2).

7



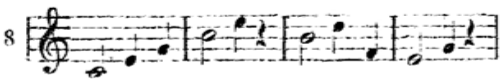
Согласно съ этимъ, мы и называемъ подобное повтореніе удвоеннымъ двутактомъ или удвоенной фразой.

Значеніе для композиторской техники этихъ обозначеній и названій выяснится при болѣе сложныхъ конструктивныхъ работахъ.

Мы не считаемъ обязательнымъ въ практическомъ учебникѣ композиціи, каковъ нашъ трудъ, опредѣлять до мелочей понятіе объ образованіи формъ; это скорѣе относится къ наукѣ о музыкѣ. Здѣсь эти понятія имѣютъ значеніе только учебное, какъ вспомогательное средство для опредѣленій, и то по стольку, по скольку этого требуютъ техническія задачи.

Къ повтореніямъ причисляются и такого рода измѣненія, которыя касаются звуковаго, но не ритмическаго содержанія фразы, такъ что, не смотря на измѣненія, мы все-таки слышимъ здѣсь и звуковое сходство, какъ напр. здѣсь:

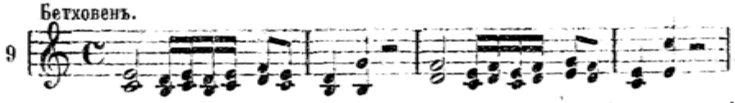
8



и

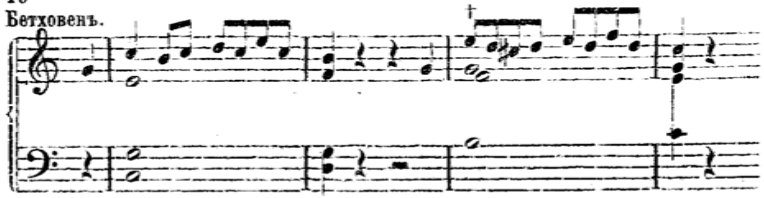
Бетховенъ.

9



При повтореніи допускаются также и ритмическія измѣненія, если они касаются не существеннаго, а лишь второстепенныхъ моментовъ. Это иногда случается при украшеніяхъ, фигураціяхъ и т. п.

10
Бетховенъ.



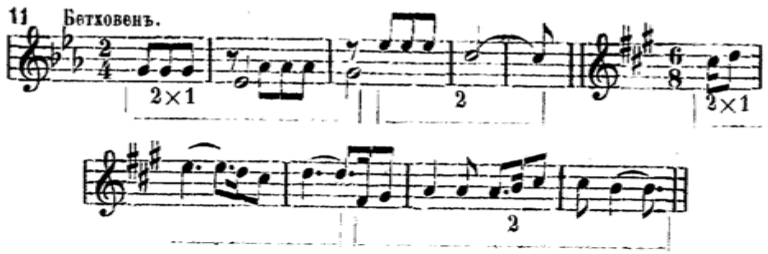
§ 3.

Четырехтактное предложеніе.

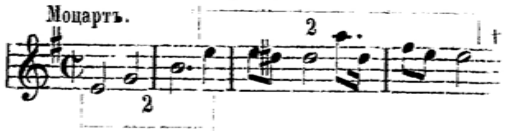
Всякій рядъ тоновъ, не подходящій подъ предъидущую рубрику, и занимающій протяженіе четырехъ тактовъ, составляетъ четырехтактное предложеніе. Оно также бываетъ или полное, или сокращенное, или распространенное; опредѣляется это на основаніи качествъ второй фразы.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

1. Полное:

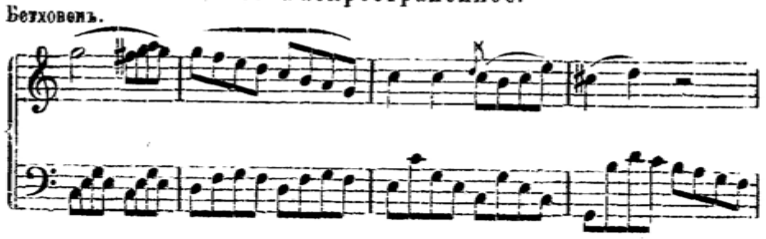


2. Сокращенное:



У знака † одна четверть четвертаго такта остается свободной; ея мѣсто занимаетъ уже начало новой мысли.

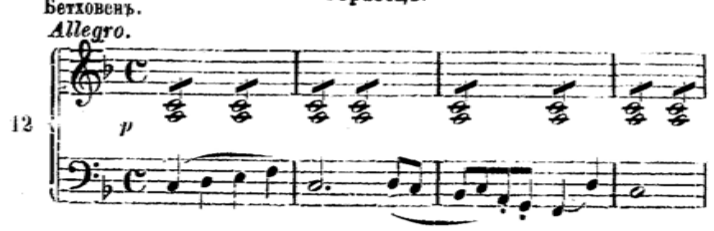
3. Распространенное.

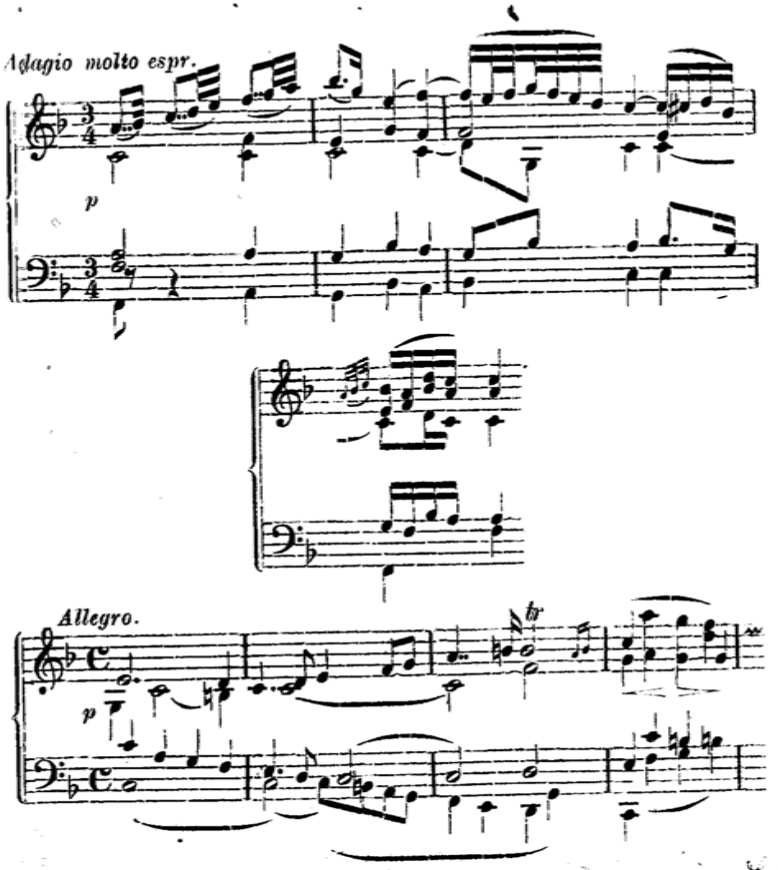


Вторая задача.

Составить возможно больше четырехтактныхъ предложеній: 1) пополняя сохранившіеся двутакты изъ первой задачи; каждый двутактъ на нѣсколько ладовъ; 2) составить предложенія вновь.

Образецъ.





В. Періодъ.

§ 4.

Малый восьмитактный періодъ.

Повтореніе одного и того же предложенія безъ всякихъ измѣненій составляетъ удвоенное предложеніе.

Но если это повтореніе дѣлается такимъ образомъ, что предложеніе измѣняется и служитъ своему первообразу какъ бы гармонической противоположностью, придающей обоимъ предложеніямъ со-

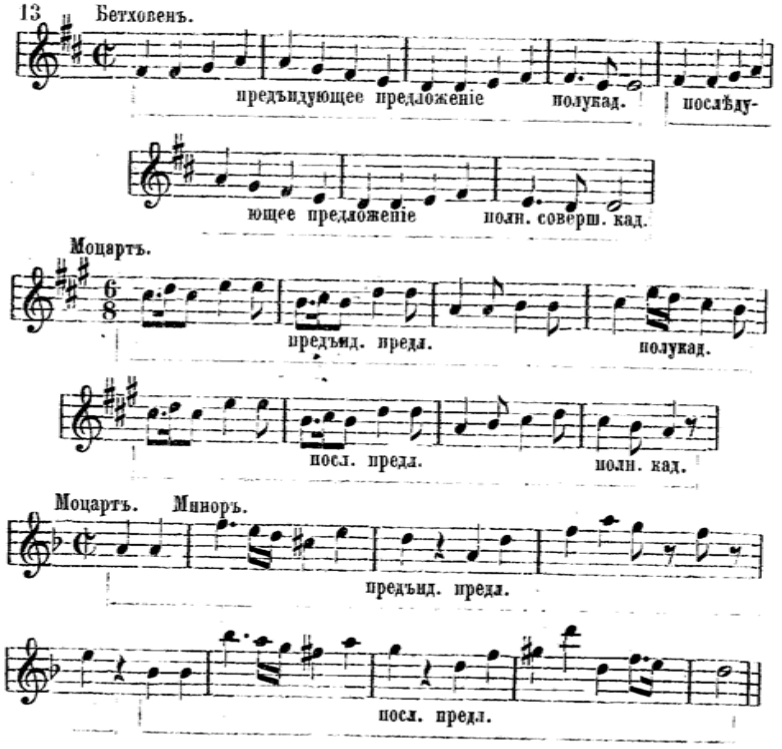
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

отношеніе предъидущаго и послѣдующаго, тогда получается періодъ.

Такого рода соотношенія происходятъ отъ различія въ заключеніи обоихъ предложеній.

1. Первая форма.

Предъидущее предложеніе образуетъ **полукадансъ** на доминантѣ, а **послѣдующее — полный совершенный кадансъ** на тоникѣ.

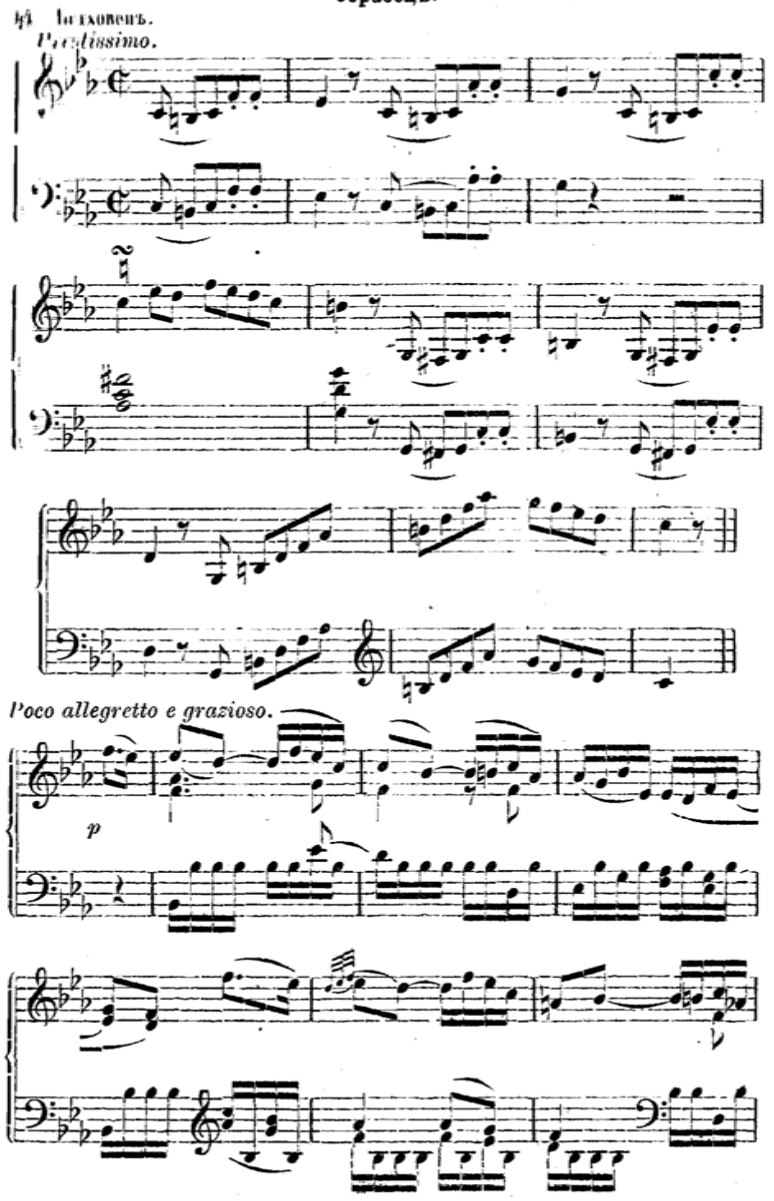


Третья задача.

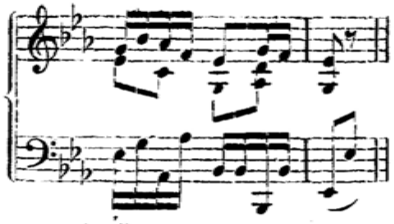
Составить возможно больше восьмитактныхъ періодовъ, пользуясь предъидущими работами и вновь:

1. Первой формы.

Образецъ.



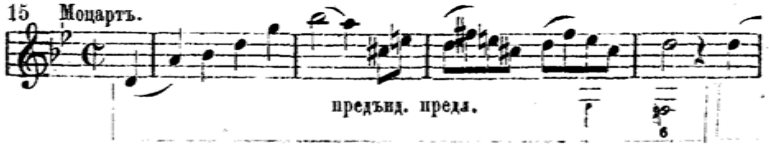
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

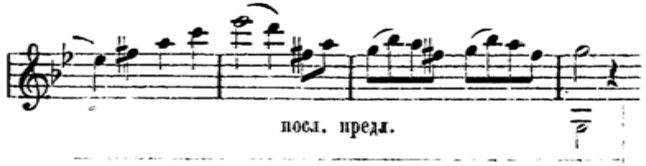


2. Вторая форма.

Полукадансъ предъидущаго предложенія приближается болѣе или менѣе къ полному совершенному кадансу на доминантѣ.

15 Моцартъ.



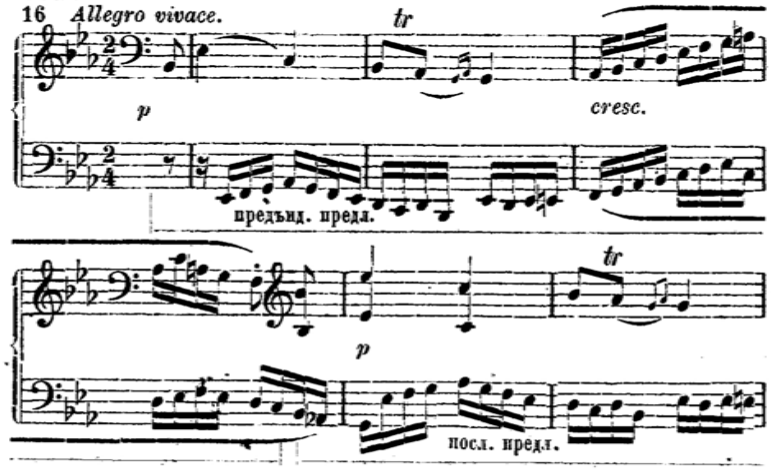


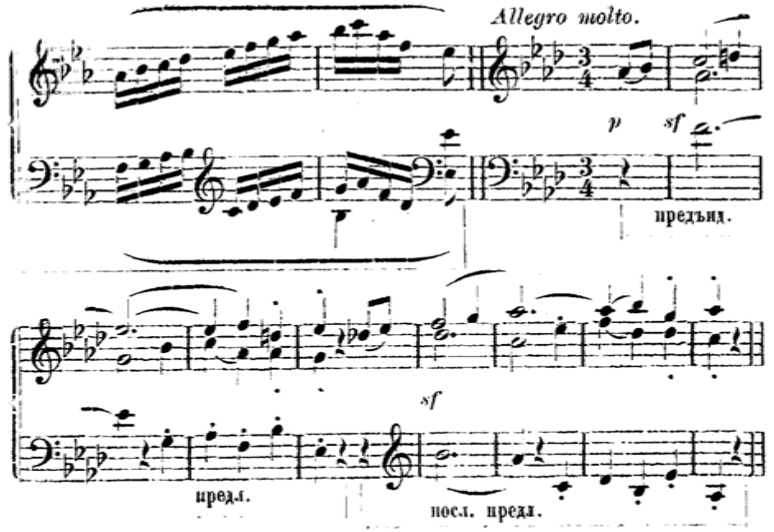
Третья задача.

2. Составить рядъ періодовъ второй формы, отчасти посредствомъ измѣненія первой формы.

Бетховенъ.

16 *Allegro vivace.*

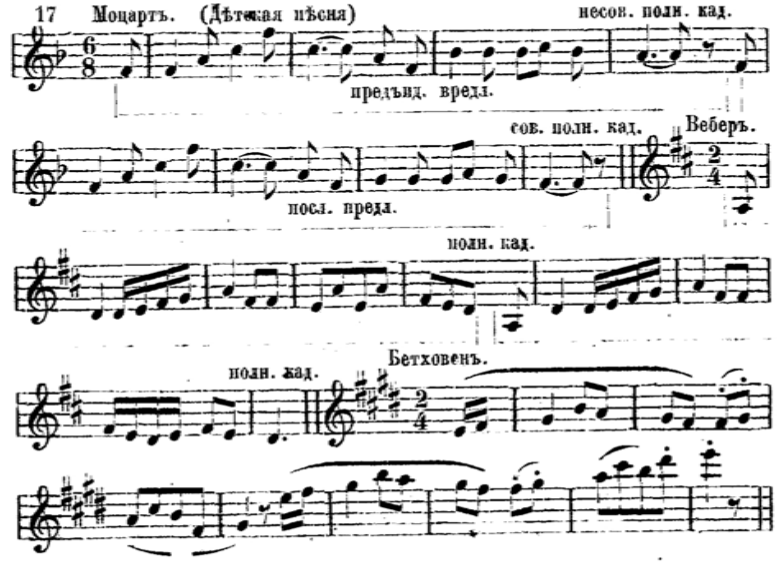




3. Третья форма.

Мѣсто полукаданса или полнаго каданса на доминантѣ въ предъидущемъ предложеніи заступаетъ не совершенный, а иногда и совершенный кадансъ на тоническомъ трезвучіи.

17 Моцартъ. (Дѣтская пѣсня)



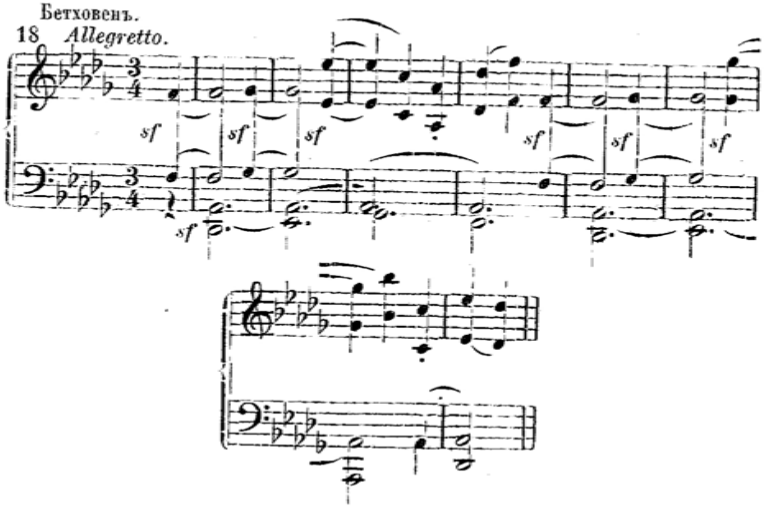
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Третья задача.

3. Составить нѣсколько періодовъ третьей формы.

Образецъ.

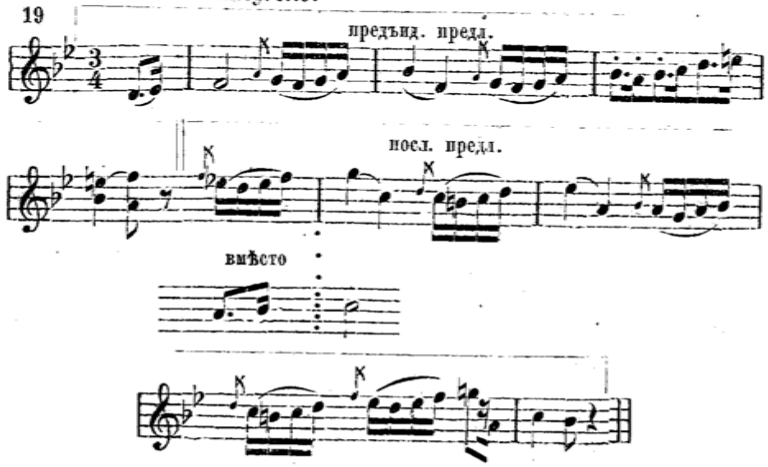
Бетховенъ.
18 *Allegretto.*



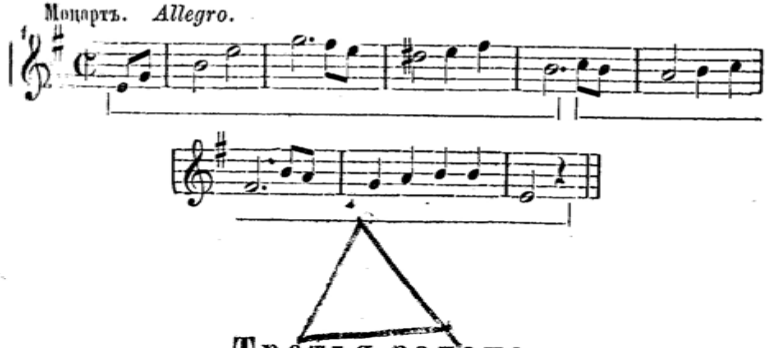
4. Четвертая форма.

Послѣдующее предложеніе не вполнѣ соотвѣтствуетъ предъидущему, а только лишь приблизительно.

Бетховенъ. *Allegretto.*
19



Моцартъ. *Allegro.*

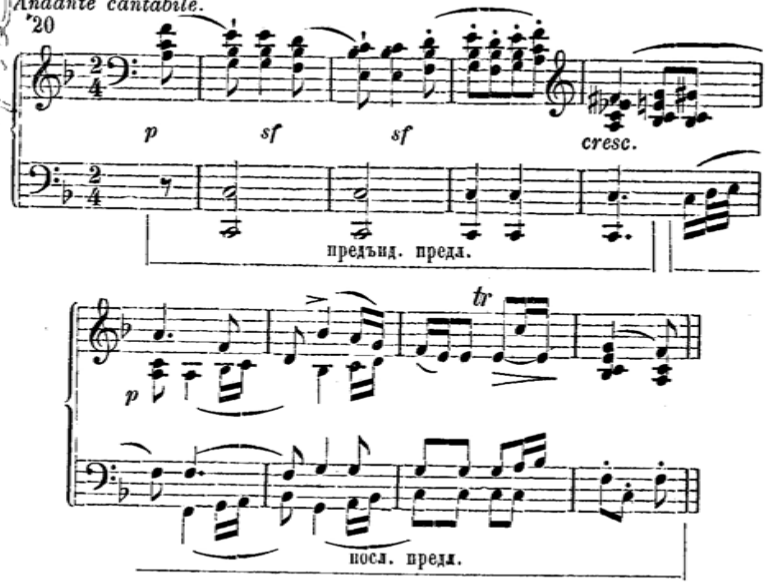


Третья задача.

4) Составить нѣсколько періодовъ четвертой формы.

Образецъ.

Бетховенъ.
Andante cantabile.
20



Молодой композиторъ, изучающій музыкальныя формы, помимо разработки своихъ задачъ, долженъ обращать самое тщательное вниманіе на музыкальныя формы, встрѣчающіяся ему въ его практической музыкальной жизни, и всегда стараться выяснить ихъ себѣ на

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

основаніи научныхъ данныхъ. Понятно также, что онъ долженъ помнить массу классической музыки, чтобы быть въ состояніи черпать оттуда образцы на всевозможныя формы, не роясь въ партитурахъ. Матерьяломъ для насъ служатъ самыя разнообразныя формы музыки нашихъ великихъ композиторовъ, и не только въ области инструментальной музыки, но и въ области вокальной, въ оперѣ и ораторіи.

С. Малыя формы пѣсни.

§ 5.

Малая форма пѣсни двухколѣннаго склада.

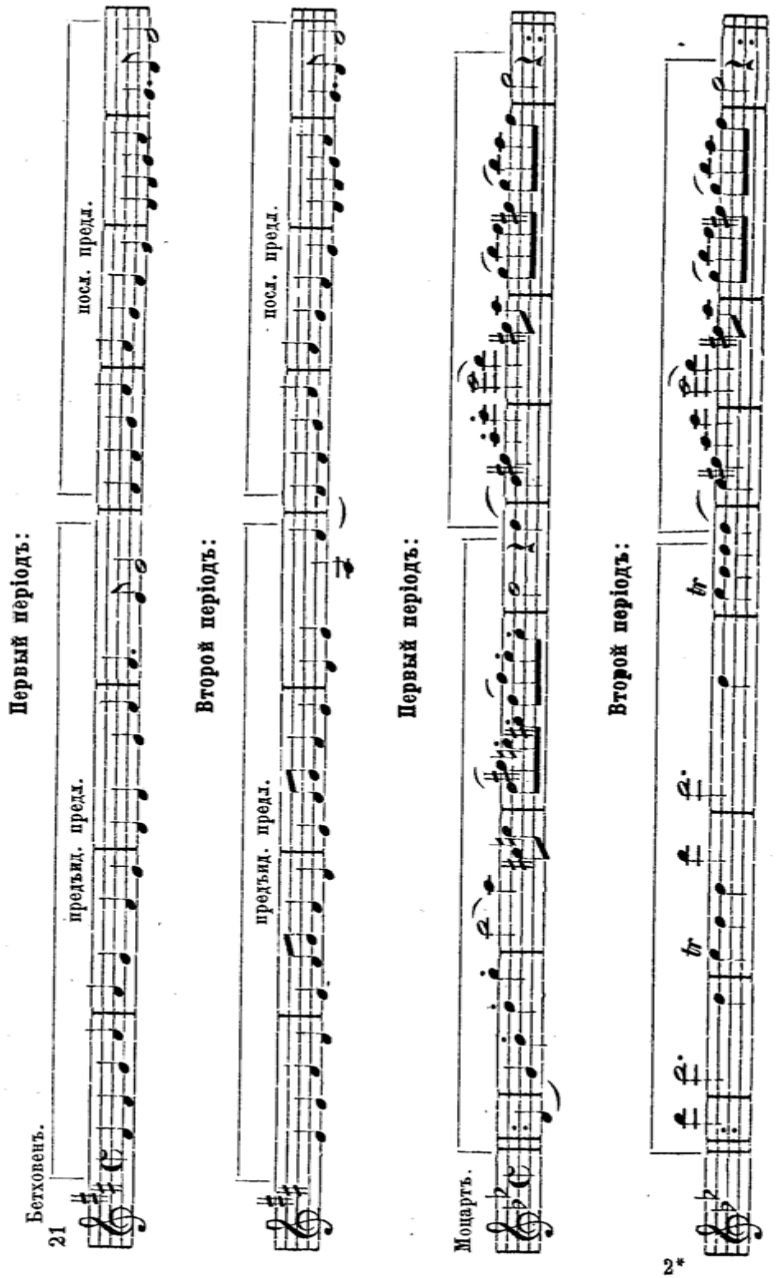
Простое повтореніе какого-нибудь періода, хотя-бы даже съ измѣненіями и варіаціями, не составляетъ еще высшей формы. Напротивъ, соединеніе двухъ періодовъ, находящихся между собой въ отношеніи предъидущаго и послѣдующаго предложеній, составляютъ форму пѣсни двухколѣннаго склада.

Обыкновенно предъидущее предложеніе втораго періода имѣетъ новое содержаніе, тогда какъ послѣдующее предложеніе втораго періода звучитъ совершенно одинаково съ послѣдующимъ перваго періода.

Первая форма.

Первый періодъ: составленъ совершенно такъ, какъ мы строили періоды въ предшествующей задачѣ, такъ что здѣсь наши примѣры могутъ и даже должны быть примѣнимы.

Второй періодъ: предъидущее предложеніе съ болѣе или менѣе отличающимся содержаніемъ образуетъ полукаденсъ на доминантѣ, за исключеніемъ нѣкоторыхъ заключеній, указанныхъ въ предъидущемъ § подъ 2 и 3. Послѣдующее предложеніе совершенно подобно таковому-же въ первомъ періодѣ.



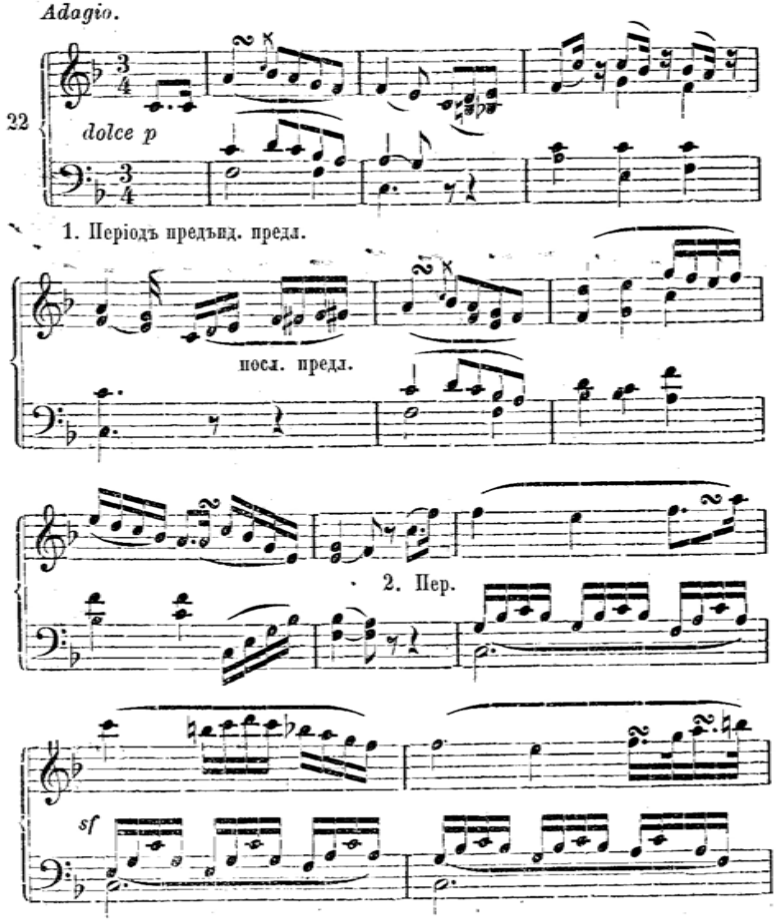
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

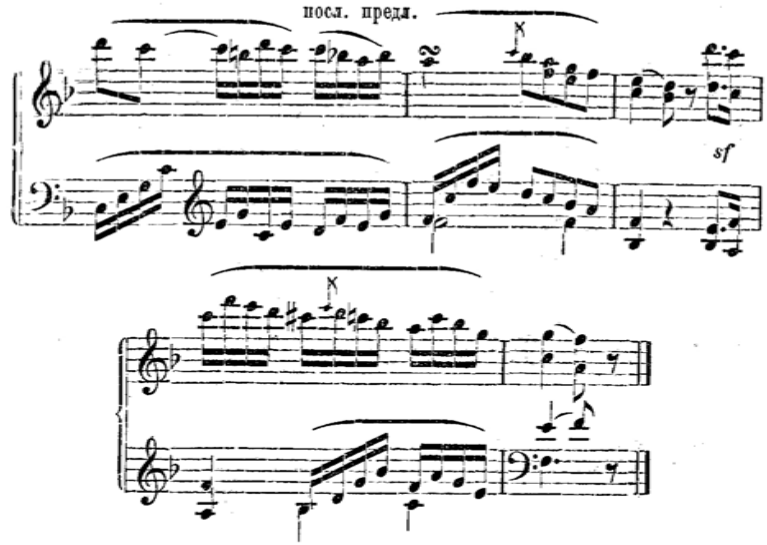
Четвертая задача.

1. Составить частію изъ періодовъ предъидущей задачи, частью изъ новаго матерьяла возможно большее число малыхъ формъ пѣсни двухколѣннаго склада.

Образецъ.

Бетховенъ.
Adagio.





Здѣсь (какъ во многихъ другихъ случаяхъ), послѣдующее предложеніе втораго періода не вполнѣ идентично съ таковымъ-же перваго періода, а только подобно ему.

Подобнымъ-же образомъ Бетховенъ передѣлываетъ періодъ, приведенный подъ № 14 (Allegretto) въ двухколѣнную пѣсню. (См. фортепіанную сонату ор. 7, послѣднюю часть).

Точно также рондо обѣихъ малыхъ сонатъ, ор. 49, начинаются двухколѣнными пѣснями этой формы.

Вторая форма.

А. Въ мажорѣ.

Первый періодъ заключается полнымъ **кадансомъ** въ тонѣ доминанты, слѣдовательно модулируетъ въ него. Второй періодъ образуется точно также, какъ и въ первой формѣ и заключается въ тоникѣ.

Четвертая задача.

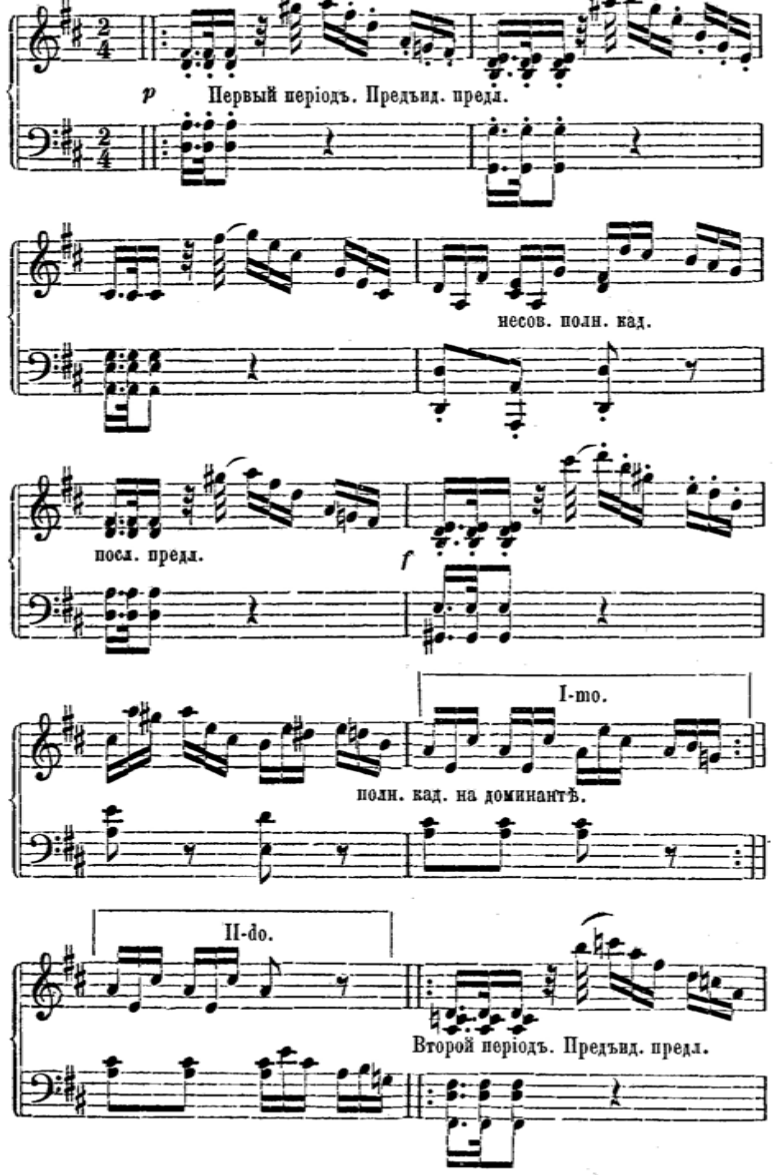
2. Малыя двухколѣнныя пѣсни второй формы въ мажорѣ.

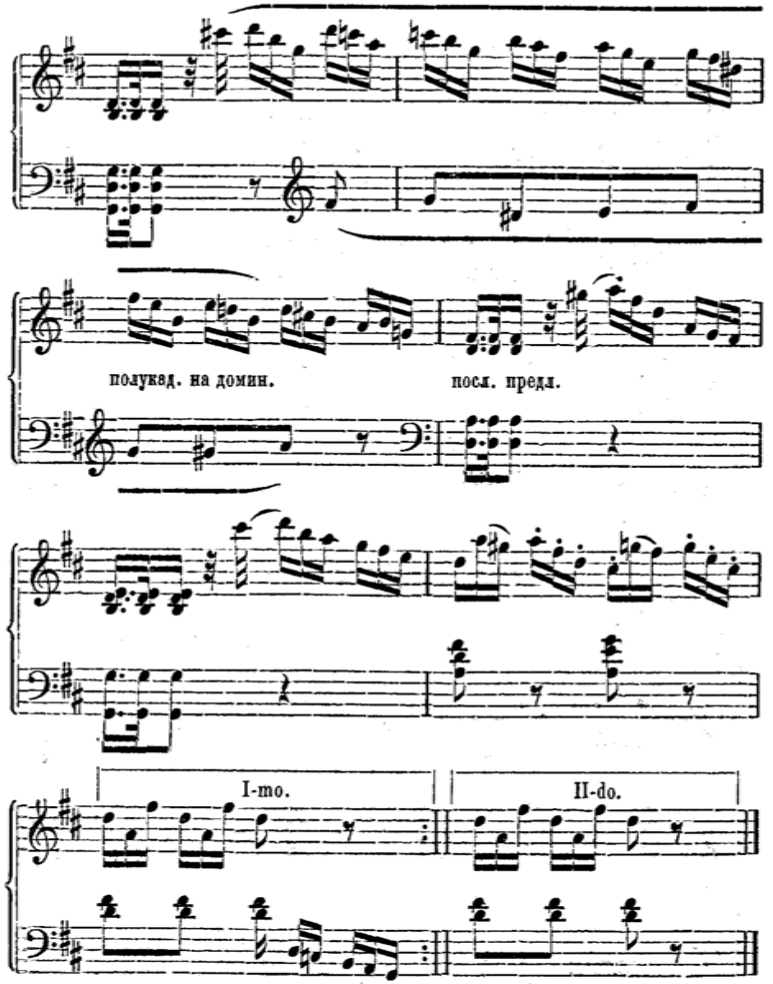
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Образецъ.

Бетховенъ.

23 *Andante.*





Вариаціи: Thema con variazioni (Es-dur) Гайдна.

B. Въ минорѣ.

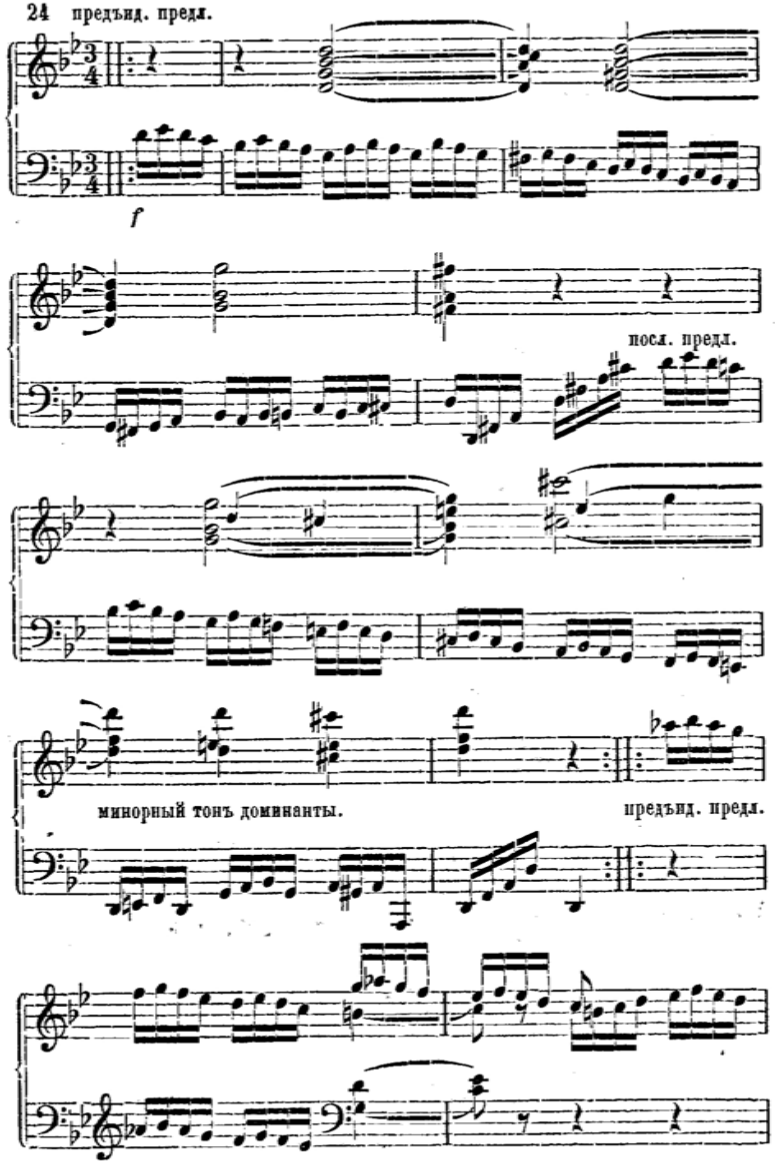
Въ минорѣ первый періодъ заключается или въ минорномъ тонѣ доминанты (a-moll—въ e-moll, c-moll—въ g-moll и т. д.), или въ параллельномъ мажорномъ тонѣ (a-moll—въ C-Dur, C-moll—въ Es-Dur и т. д.).

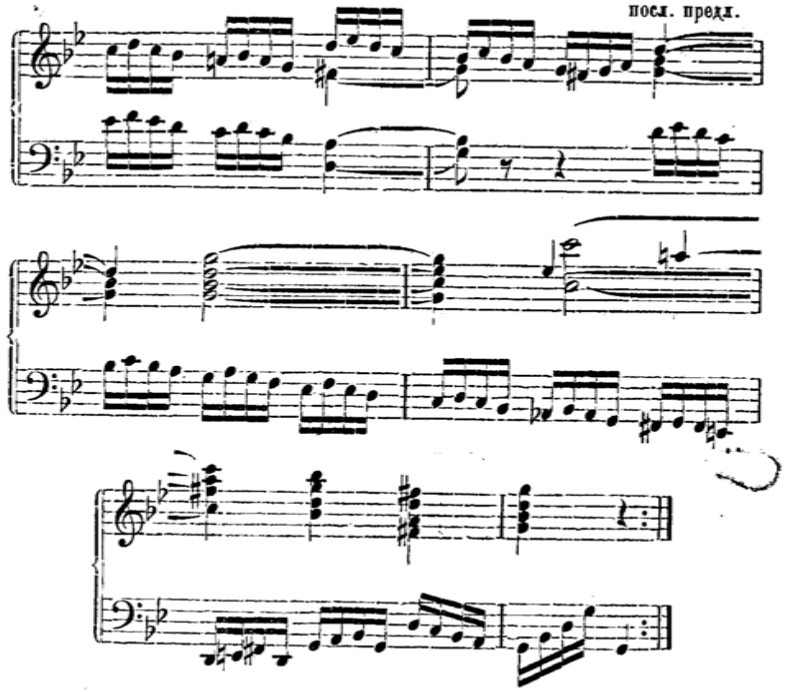
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Образецъ.

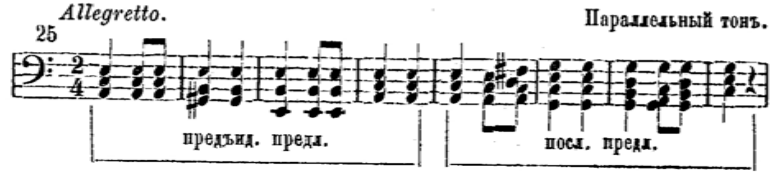
Бетховенъ.

24 предъид. предл.

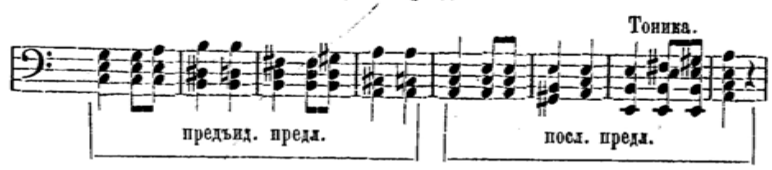




Первый періодъ:

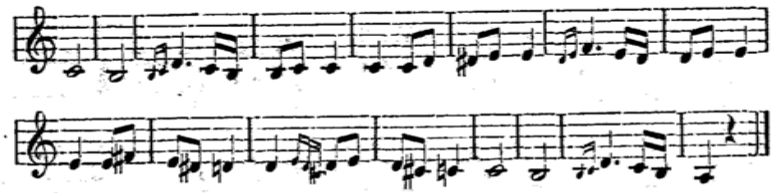


Второй періодъ:



Также точно мелодія, присоединяющаяся непосредственно и контрапунктирующая къ предъидущей:

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

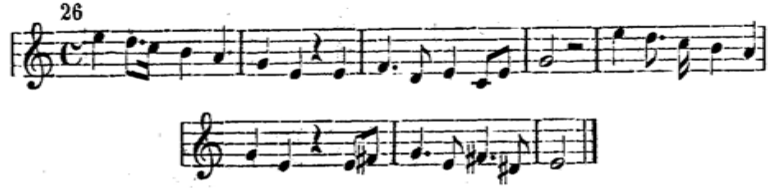


Четвертая задача.

3. Составить подобныя двухколѣнныя формы пѣсни въ минорѣ.

Примѣчаніе ко второй формѣ въ мажорѣ. Иногда мажорныя формы въ первомъ періодѣ заключаются въ тонѣ минорной верхней медіанты (C-Dur—въ e-moll, As-Dur—въ c-moll, Fis-Dur—въ a-moll и т. д.).

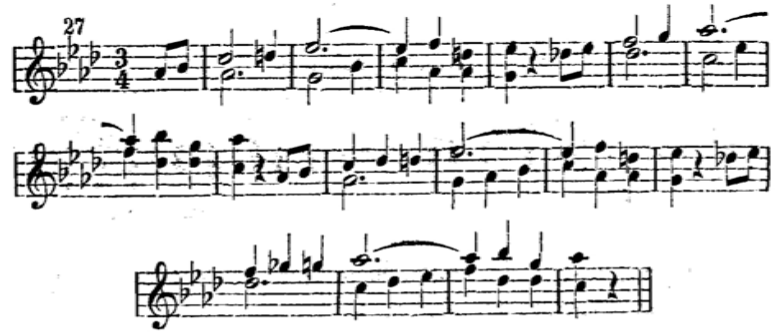
26



Подобно тому какъ повтореніе фразы не составляетъ предложенія, повтореніе предложенія не составляетъ періода, такъ и повтореніе какого-нибудь періода не составляетъ пѣсни, если только это повтореніе не имѣетъ характерныхъ отличій.

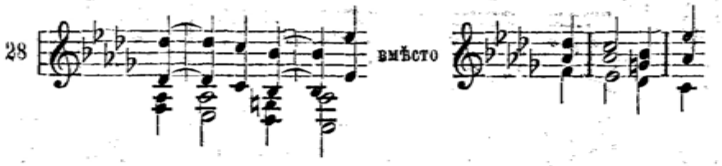
Такъ, скерцо As-Dur'ной сонаты Бетховена op. 26 начинается восьмитактовымъ періодомъ, сейчасъ-же повторяющимся съ ритмическими измѣненіями; но это повтореніе не составляетъ еще пѣсни.

27



Подобныя повторенія часто встрѣчаются въ хорошо скомбинированныхъ композиціяхъ, но ихъ не должно смѣшивать съ высшими формами. Въ Allegretto сонаты cis-moll также встрѣчается подобное повтореніе, видоизмѣненное синкопами и ритмически усиленное.

28



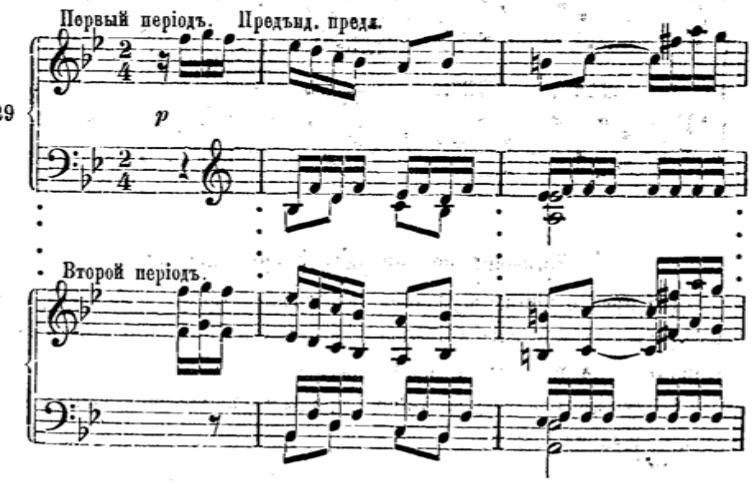
Третья форма.

Въ двухколѣнной формѣ пѣсни два періода могутъ быть построены такъ, что какъ предъидущее и послѣдующее, они въ цѣломъ соотвѣтствуютъ другъ другу, а отличаются только по гармоническимъ соотношеніямъ заключеній каждаго колѣна. Примѣрами подобнаго рода формы могутъ служить поставленные въ образцѣ № 29 другъ подъ другомъ, періоды изъ рондо B-Dur'ной сонаты Бетховена op. 22, но они для этой цѣли должны быть лишены упоминаемой выше свободы.

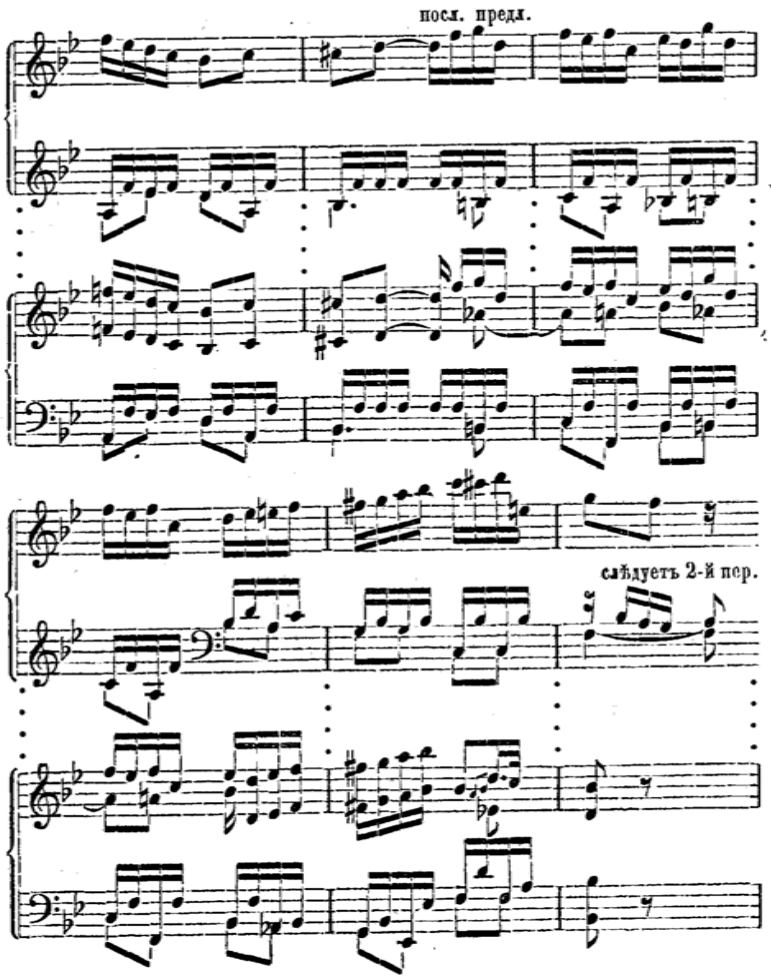
Въ подобныхъ періодахъ, предъидущее предложеніе соотвѣтствуетъ предъидущему, а послѣдующее — послѣдующему; поэтому предшествующее отношеніе надо было-бы изобразить формулой такъ: *a, a, b, a*, настоящее-же представится въ такомъ видѣ: a, b, a, b.

Образецъ.

29



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



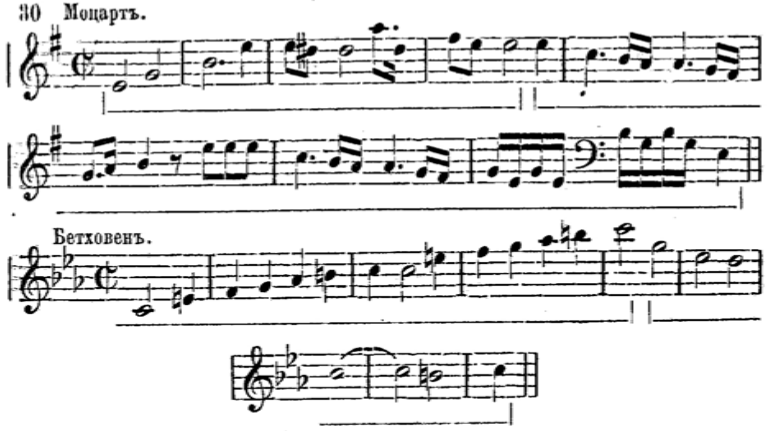
§ 6.

Большое-восьмитактное-предложеніе.

Два предложенія съ различнымъ содержаніемъ и безъ гармоническаго и ритмическаго соотношенія слѣдующія одно за другимъ составляютъ не періоды, а восьмитактное предложеніе.

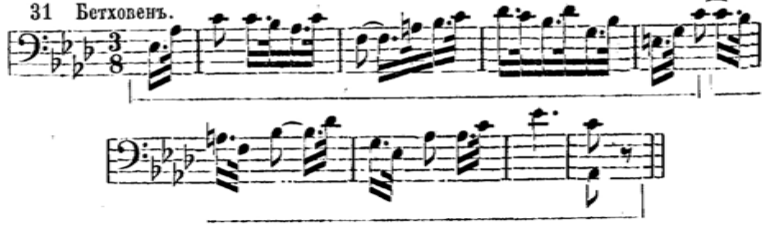
1. Эти предложенія часто со стороны звуковой закончены вполнѣ самостоятельно, напр.

30 Моцартъ.



Часто такое раздѣленіе менѣе ясно, такъ что предложеніе представляется не составнымъ, а нераздѣльно цѣлымъ.

31 Бетховенъ.



Такой видъ предложенія есть самая совершенная форма предложенія и требуетъ особенно прилежнаго упражненія.

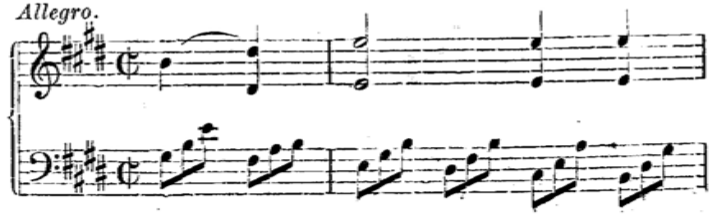
Пятая задача.

1. Составить возможно больше восьмитактныхъ законченныхъ со звуковой стороны предложеній.

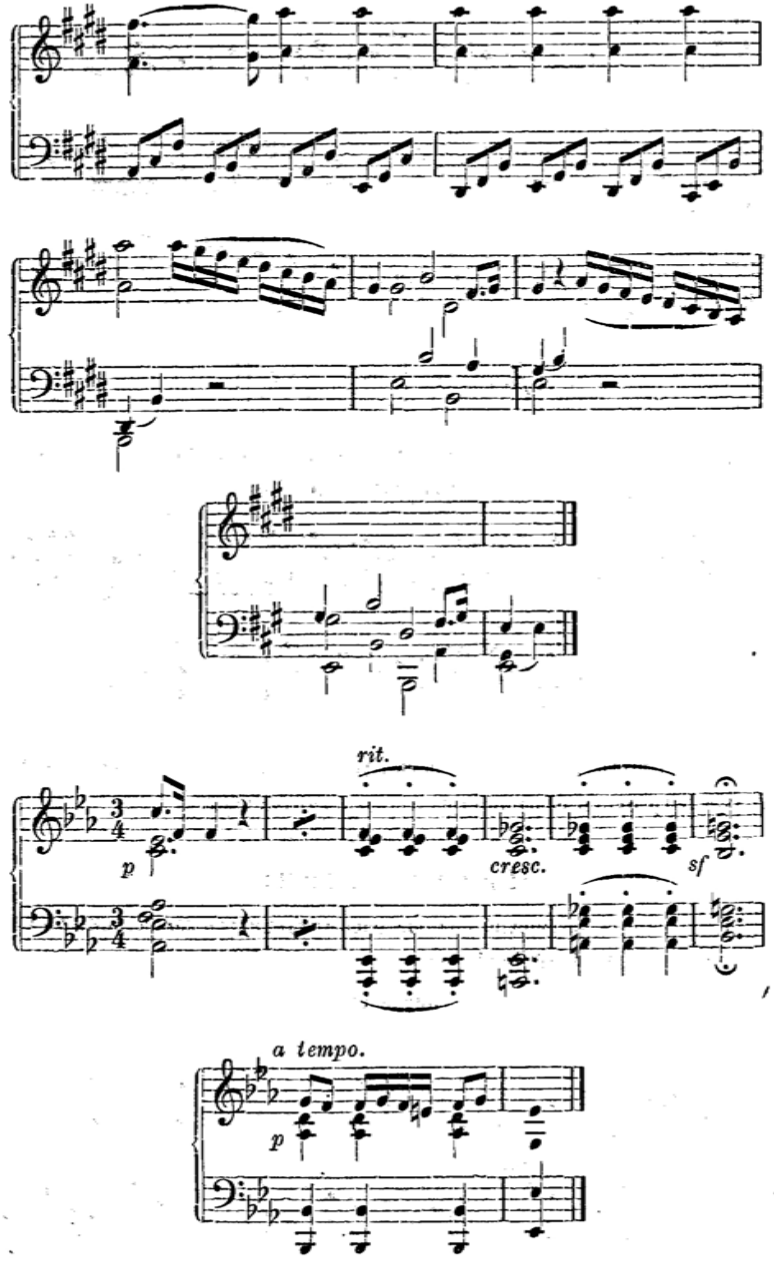
Образецъ.

Бетховенъ.
Allegro.

32



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

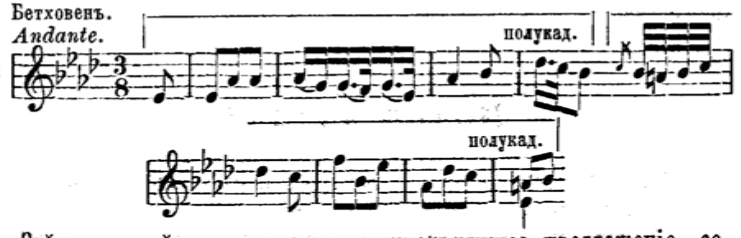


Другіе образцы требуютъ поясненія на примѣрахъ.

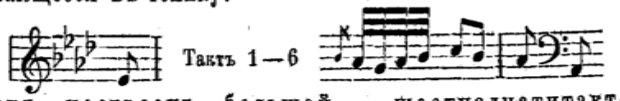
2. Восьмитактное предложеніе также можетъ служить частью періода, т. е. занимать мѣсто предъидущаго или послѣдующаго предложенія.

Бетховенъ.
Andante.

33



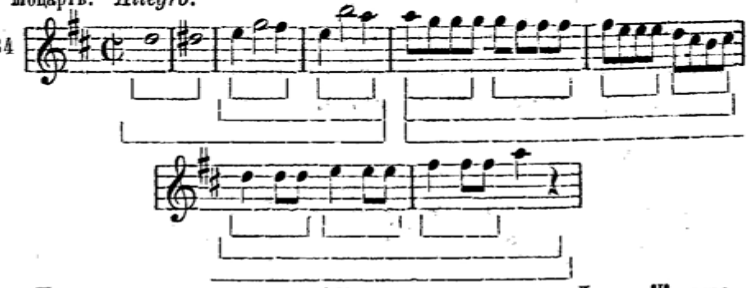
Здѣсь мы имѣемъ восьмитактное предъидущее предложеніе, состоящее изъ двухъ подъ-предложеній, изъ которыхъ каждое составляетъ четырехтактное предъидущее предложеніе. Слѣдовательно мы здѣсь имѣемъ удвоенное предъидущее предложеніе (предъидущее—удвоенное предложеніе). Къ нему присоединяется въ данномъ случаѣ точно такъ-же построенное послѣдующее предложеніе, вполнѣ сходное съ предъидущимъ, и только лишь въ двухъ послѣднихъ тактахъ, заключающееся въ тонику.



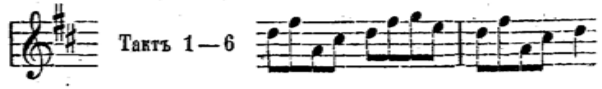
Такъ построенъ большой — шестнадцатитактовый періодъ.

Моцартъ. *Allegro.*

34



Приведенное начало изъ Allegro увертюры «Донъ-Жуана» представляетъ также сложное предъидущее предложеніе, заключающееся періодически послѣдующимъ предложеніемъ.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Періодъ присоединяется къ дальнѣйшему посредствомъ оживленной ритмики заключенія, что придаетъ высшимъ формамъ, особенно въ Allegro, впечатлѣніе стремительности и строгой законченности, качествъ, именно и составляющихъ эстетическій характеръ этихъ произведеній.

Пятая задача.

2. Составить: a) изъ прежнихъ самостоятельныхъ восьмитактовъ восьмитактное предъидущее предложеніе;

b) Передѣлать ихъ при посредствѣ другихъ восьмитактовъ въ строѣ тоники въ шестнадцати-тактовыя періоды.

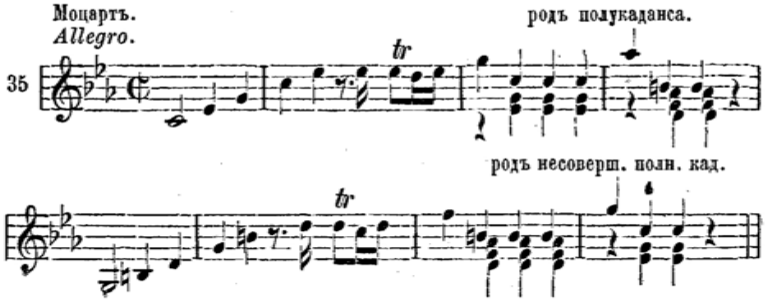
c) Тоже сдѣлать вновь.

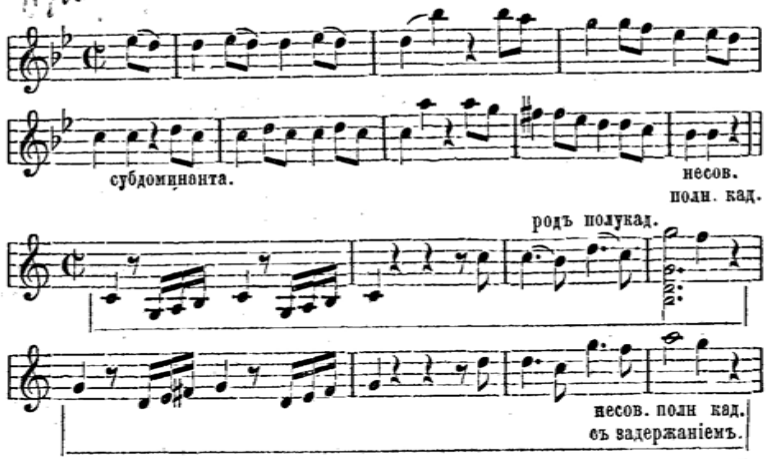
Образцомъ

могутъ служить предъидущіе примѣры.

Большое восьмитактное предложеніе во всѣхъ высшихъ формахъ можетъ иногда замѣнять собою малый восьмитактный періодъ.

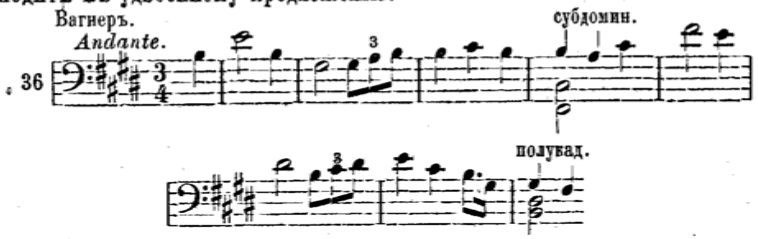
2. Точно также къ предложеніямъ, а не къ періодамъ, причисляются такіе восьмитакты, которые хотя и имѣютъ тематическія соотношенія, но, вслѣдствіе совершенно одинаковой конструкціи, принимая еще во вниманіе и быстрый тактъ, ближе подходятъ къ повторсніямъ, чѣмъ къ періодамъ. По правиламъ они не заключаются совершенными кадансами, хотя это и встрѣчается, какъ исключеніе. Мы причисляемъ такія построенія къ удвоеннымъ предложеніямъ, не отрицая ихъ сходства съ періодами.



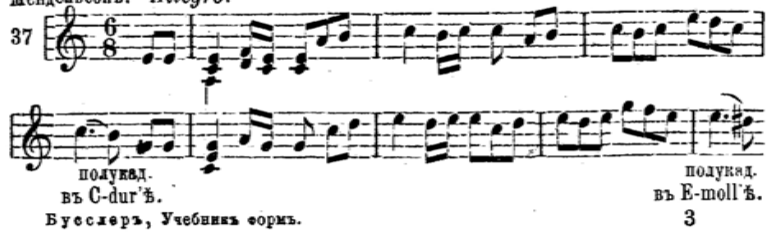


Моцартъ очень любилъ построенія такого рода и часто примѣнялъ ихъ во многихъ превосходныхъ своихъ композиціяхъ; онъ употребляетъ ихъ всегда или какъ предъидущее предложеніе, или какъ часть таковаго. Бетховенская увертюра къ «Эгмонту» тоже начинается такимъ предложеніемъ.

Подобнымъ-же образомъ построено и предъидущее предложеніе хора пилигримовъ въ «Тангейзерѣ», но оно еще болѣе подходитъ къ удвоенному предложенію.



Характеръ простаго повторенія еще болѣе выступаетъ наружу, если оба подъ-предложенія образуютъ полукадансы, какъ въ слѣдующей темѣ изъ a-moll'ной сонаты Мендельсона.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Пятая задача.

3. **Составить нѣсколько подобнаго рода предложеній, на основаніи предъидущихъ образцовъ.**

§ 7.

Трехколѣнный періодъ.

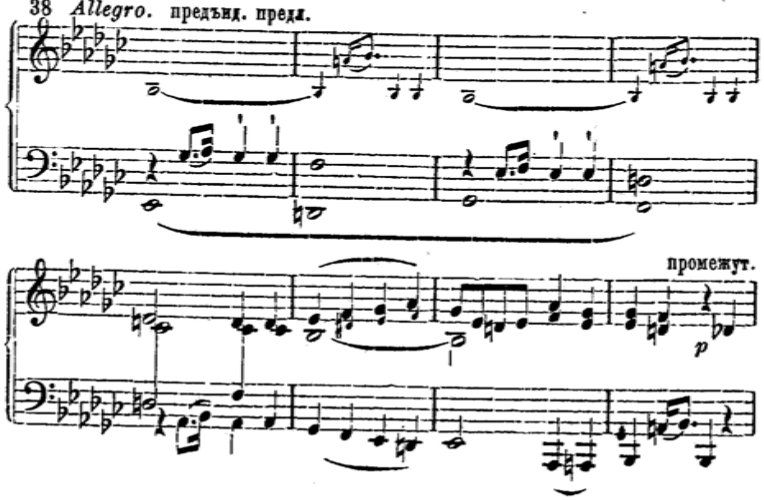
Малыя періоды, состоящіе изъ трехъ четырехтактныхъ предложеній, не встрѣчаются никогда.

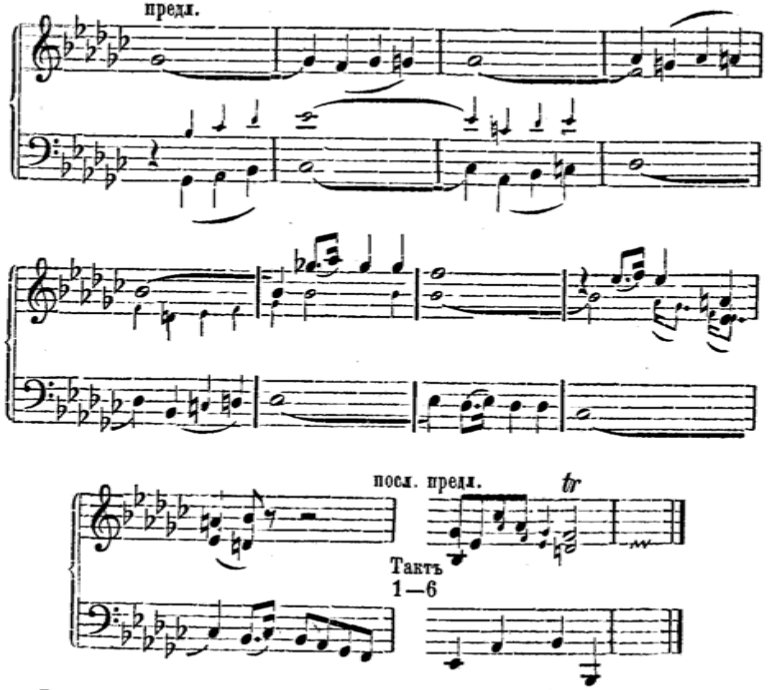
Напротивъ, большіе трехколѣнные періоды иногда попадаются; построены онн такъ:

Предъидущее предложеніе—8 тактовъ.
Промежуточное предложеніе—8 тактовъ.
Послѣдующее предложеніе—8 тактовъ.

Этого рода форма иногда замѣняетъ собою малую трехколѣнную форму пѣсни. Особенныхъ упражненій она не требуетъ. Вотъ примѣръ изъ одной юношеской работы Моцарта, гдѣ слѣдуетъ обратить вниманіе на маленькую неправильность,—именно на удлиненіе втораго предложенія съ 8 на 9 тактовъ; мы будемъ имѣть случай въ дальнѣйшемъ изложеніи ученія о формахъ сказать объ этой особенности.

Моцартъ.





Въ большинствѣ случаевъ трехколѣнные періоды разсматриваются, какъ трехколѣнныя пѣсни, въ которыхъ не выдержана періодичность предъидущаго и послѣдующаго предложеній (первой и, третьей части) и малые періоды замѣнены большими предложеніями, что встрѣчается почти всегда во второй (средней) части.

Примѣры этого рода мы найдемъ въ задачахъ трехколѣнной формы пѣсни.

§ 8.

Малыя трехколѣнныя формы пѣсни.

Трехколѣнная пѣсня образуется такимъ образомъ, что между двухъ частей двухколѣнной пѣсни третьей формы вставляется одна часть, равная по объему каждой изъ двухъ другихъ. Эта вставка имѣетъ только въ исключительныхъ случаяхъ форму періода, большею-же частью для вящаго разнообразія конструкціи,

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

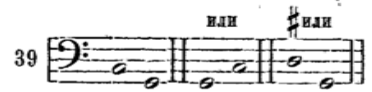
ей придаютъ форму восьмитактнаго предложенія.[x] Мы называемъ три части этой формы пѣсни соотвѣтственно ихъ положенію

первой
второй } частью.
третьей

Обыкновенно-же вторую и третью часть вмѣстѣ называютъ второй частью, ибо она часто повторяется, какъ нѣчто цѣлое и обыкновенно стоитъ между знаками повторенія.

Первая часть.

Предъидущее предложеніе: полукадансъ; несовершенный, только какъ исключеніе совершенный кадансъ въ ладу тоники; полный кадансъ въ ладу доминанты



C-Dur: полукадансъ въ G; C; G-Dur
C-moll: G; C; G-Dur.

Послѣдующее предложеніе: тоника; тональность доминанты; тональность верхней медіанты въ минорѣ. **Въ минорѣ:** тоника; минорный тонъ доминанты; параллельный тонъ.

C-Dur: C; G; e.
C-moll: c. g, Es.

Третья часть.

Предъидущее предложеніе: какъ и въ первомъ періодѣ, только еще съ большимъ преобладаніемъ полукаданса.

Послѣдующее предложеніе: тоника.

Отсюда ясно, что первая и третья часть могутъ быть иногда совершенно одинаковы.

Въ трехколѣнной формѣ пѣсни
между этими двумя частями вставляется еще

Вторая часть,

имѣющая такую-же длину и оканчивающаяся полукадансомъ, чтобы имѣть возможность ввести третью часть.

[x]

Чѣмъ болѣе схожи первая и третья часть, тѣмъ болѣе есть основаній придать второй части новое содержаніе.

Каждая изъ трехъ частей можетъ вмѣсто формы періода имѣть форму большаго предложенія.

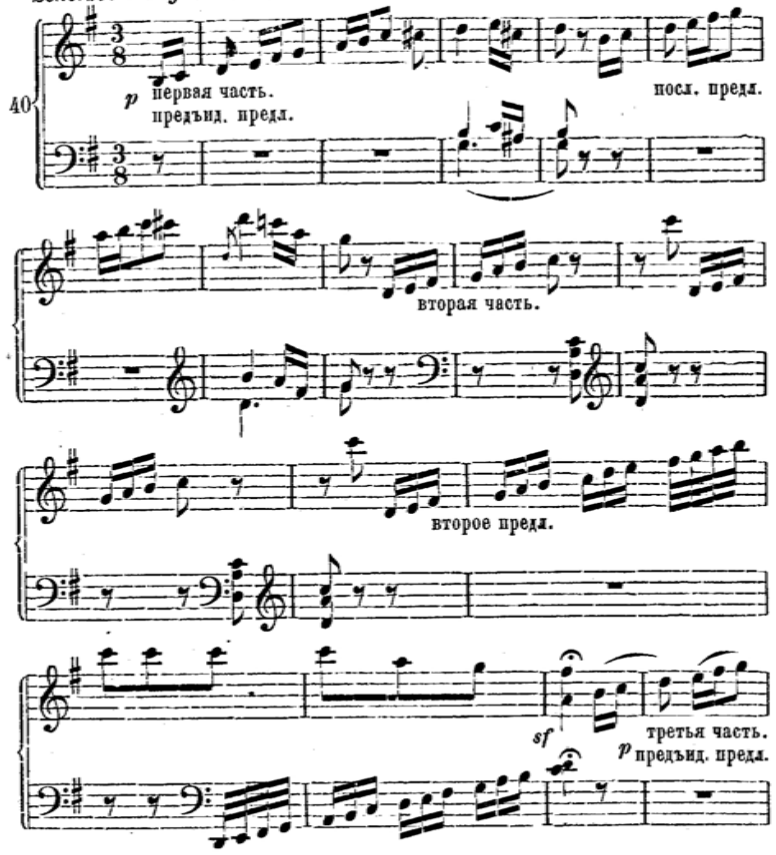
Слѣдуетъ составить изъ одноголосной мелодіи всѣ эти построенія формы.

Шестая задача.

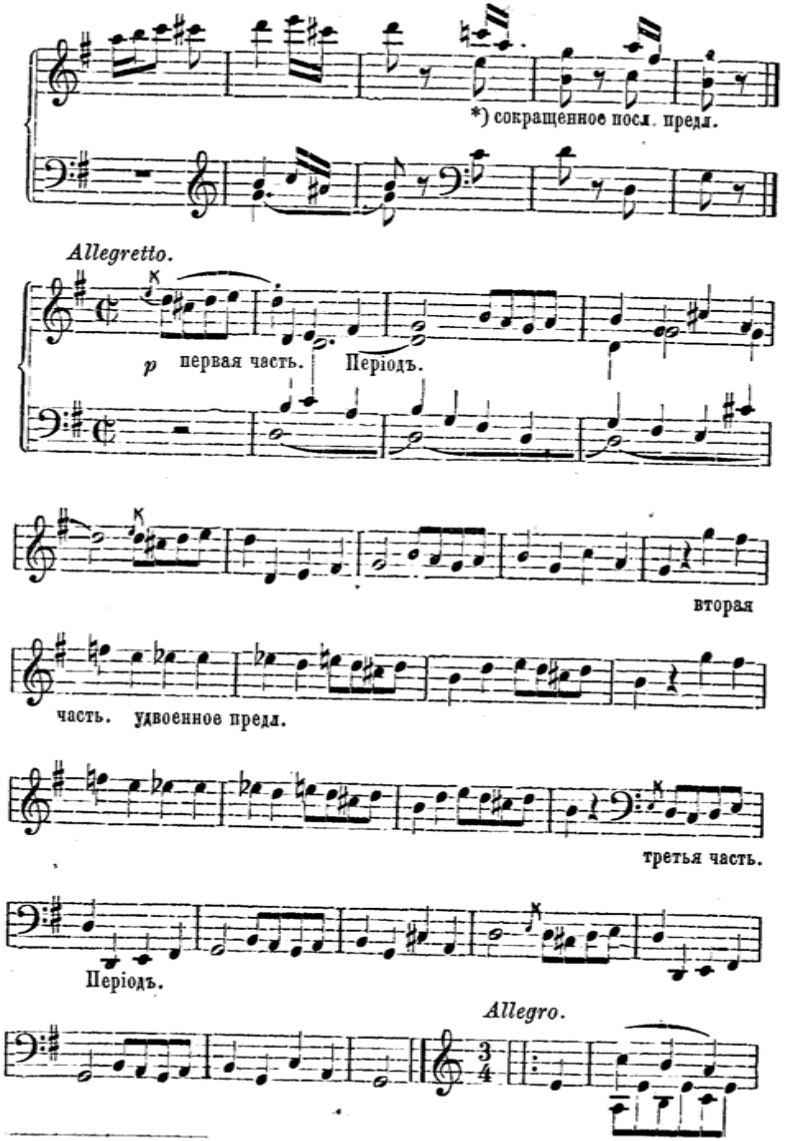
Составить малыя трехколѣнныя пѣсни частью изъ предъидущихъ работъ, частью-вновь.

Образецъ.

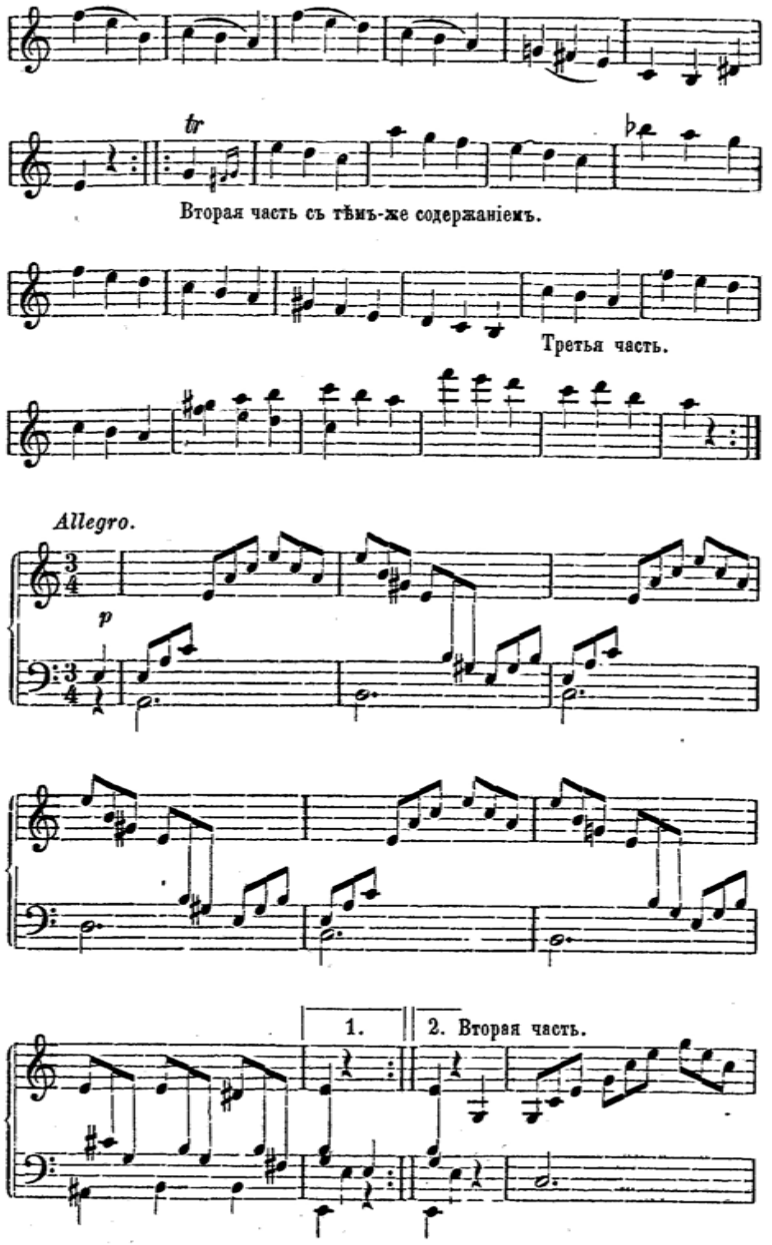
Бетховенъ.
Scherzo. Allegro assai.



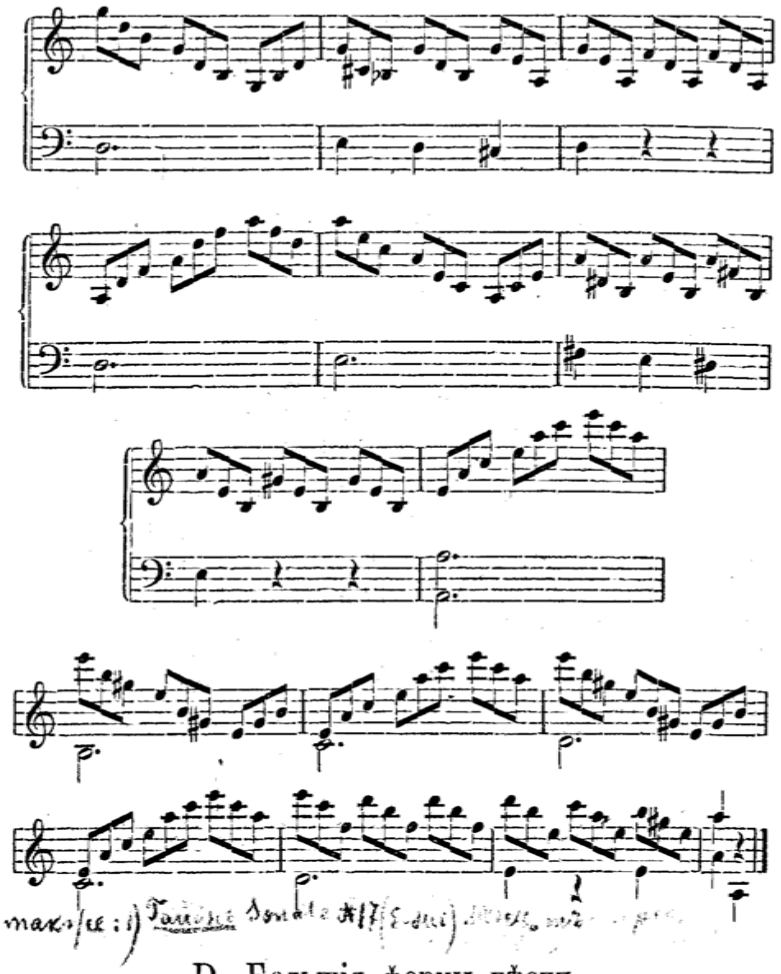
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



*) Здѣзь пропущепы два такта вслѣдствіе сокращенія. Ср. § 12. На эту вольность здѣсь не слѣдуетъ обращать вниманія. Этотъ примѣръ приведенъ здѣсь вслѣдствіе яснаго строенія второй части.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



D. Большія формы пѣсни,

§ 9.

Большая двухколѣнная форма пѣсни.

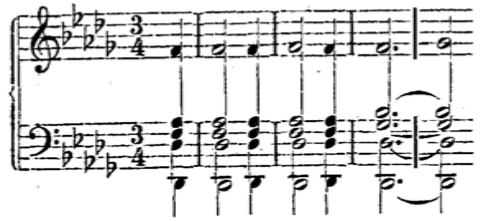
Изъ двухъ восьмитактныхъ предложеній образуется шестнадцатитактовый періодъ; изъ двухъ шестнадцатитактовыхъ періодовъ образуется тридцатидвухтактовая пѣсня.

Посредствомъ повторенія частей, будь онѣ поставлены между

знаками или варіированы и вслѣдствіе этого выписаны,—число тактовъ возрастаетъ до 64.

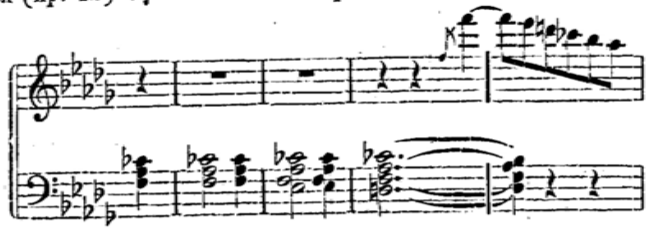
Такую шестидесятичетырехтактовую пѣсню, образовавшуюся вслѣдствіе варіированныхъ повтореній, представляетъ Des-Dur'ное тріо въ F-Dur'ной сонатѣ, ор. 10, Бетховена.

41



Варіаціи ограничиваются здѣсь только первой частью, тогда какъ вторая (пр. 42) буквально повторяется.

42



Послѣдніе шесть тактовъ не относятся къ этой формѣ, а служатъ для самостоятельнаго перехода къ слѣдующей части въ f-moll.

43

Седьмая задача.

Составить пѣснь большой двухколѣнной формы.

Образцомъ можетъ служить указанная часть F-Dur'ной сонаты, приведеніе которой цѣликомъ заняло бы здѣсь слишкомъ много мѣста.

§ 10.

Большая трехколѣнная форма пѣсни.

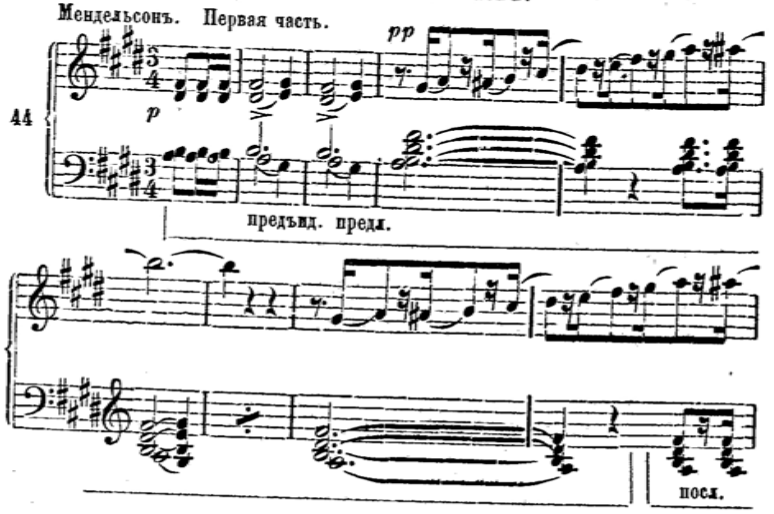
Какъ изъ двухъ большихъ періодовъ образуется большая

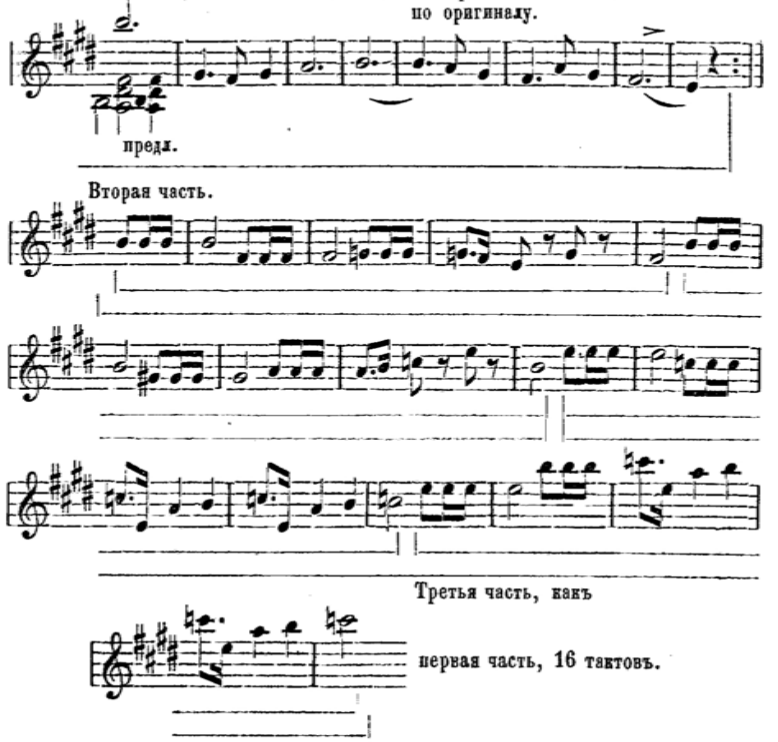
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

двухколѣнная форма пѣсни, такъ изъ соединенія трехъ такихъ періодовъ образуется большая трехколѣнная форма пѣсни. Гармоническія соотношенія частей и здѣсь точно такія, какъ указано раньше въ § 8.

Въ обыкновенныхъ формахъ танцевъ (см. 2-ю часть) второй періодъ обыкновенно разсматривается какъ вторая часть и составляетъ, безъ тематической связи, самостоятельную часть въ тональности доминанты. Но тамъ, гдѣ вторая часть имѣетъ тематическую связь, она рѣдко принимаетъ форму періода, чаще-же — слѣдующихъ одно за другимъ предложеній. Это происходитъ совершенно естественно вслѣдствіе необходимости различныхъ конструкцій частей при тематическомъ сродствѣ.

Эта форма преобладаетъ среди формъ пѣсни. Такъ, къ ней принадлежитъ, напр., большинство менуэтовъ, скерцо, классическихъ симфоній, квартетовъ, квинтетовъ, сонатъ для одного и нѣсколькихъ инструментовъ. Но почти во всѣхъ произведеніяхъ этого рода форма это чуть-чуть, еле замѣтно, измѣняется посредствомъ удлиненій и сокращеній. Поэтому мы приводимъ здѣсь образцомъ произведеніе одного изъ новѣйшихъ композиторовъ—трio A-Dur'ной симфоніи Мендельсона, — ибо это трio состоитъ изъ трижды повторенныхъ шестнадцати тактовъ, не говоря уже о томъ, что по содержанію оно стоитъ на ряду съ произведеніями классиковъ.





Теперь уже мы предлагаемъ дѣлать работы для струннаго квартета, такъ какъ письмо для фортепіано ведетъ къ небрежному голосоведенію.

Восьмая задача.

Составить большія трехколѣнныя пѣсни.

Е. Вольности конструкціи.

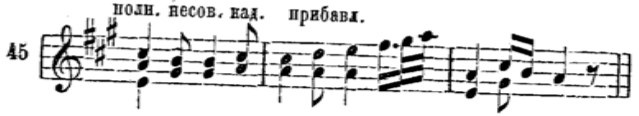
§ 11.

Расширеніе.

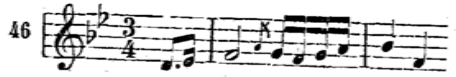
Безъ измѣненія формы въ цѣломъ часто происходитъ расширеніе одной части посредствомъ добавочнаго предложенія, находящагося въ связи съ цѣлымъ. Самымъ простымъ примѣромъ этого рода слу-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

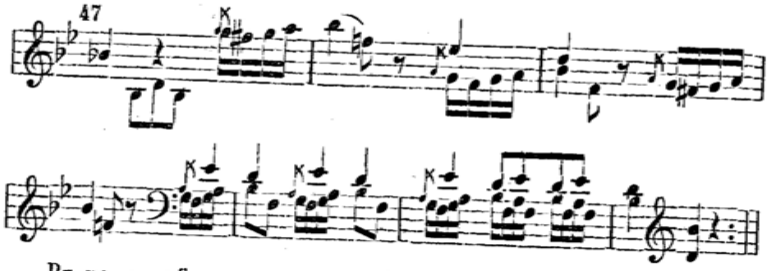
житъ тема изъ Моцартовской A-Dur'ной сонаты, приведенная подъ № 13. Вмѣсто того, чтобы закончить второй періодъ также, какъ и первый, композиторъ дѣлаетъ въ немъ полный не совершенный кадансъ, и затѣмъ уже при посредствѣ фразы изъ двухъ тактовъ добавляетъ совершенный кадансъ.



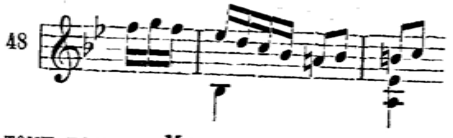
Бетховенъ къ заключенію малой двухколѣнной пѣсни (№ 19)



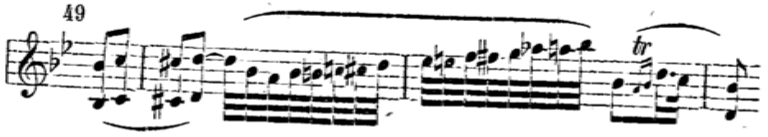
присоединяетъ цѣлое предложеніе изъ семи тактовъ.



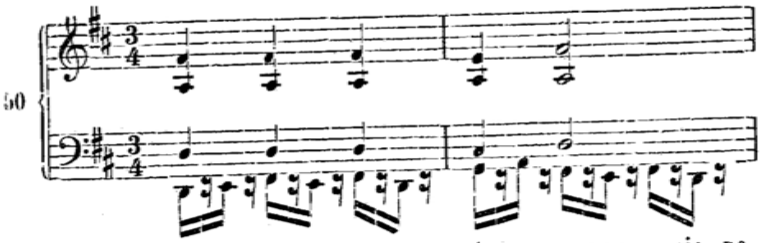
Въ рондо той-же сонаты, см. № 29.



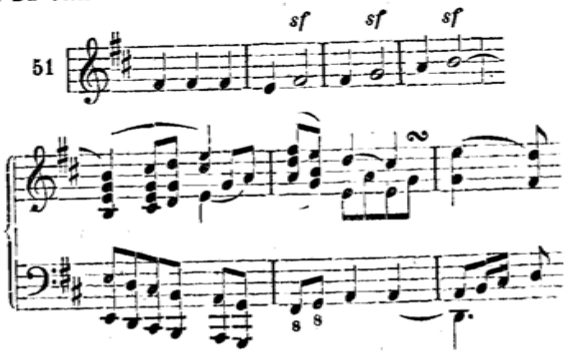
онъ, подобно тому какъ и Моцартъ въ данномъ выше примѣрѣ, удлиняетъ заключеніе втораго періода на два такта:



Подобное-же расширеніе представляетъ и тема въ Largo appassionato A-Dur'ной сонаты op. 2:



Но здѣсь композиторъ, прежде чѣмъ образовать заключеніе, ведетъ послѣдующее предложеніе втораго періода въ субдоминанту. Вслѣдствіе этого четыре такта послѣдующаго предложенія растягиваются въ семь тактовъ.



Тѣ расширенія, которыя мы разсматривали до сихъ поръ, ограничивались добавочнымъ предложеніемъ, состоящимъ изъ немногихъ тактовъ. Но въ As-Dur'ной сонатѣ, въ тріо, мы находимъ двухколѣнную форму пѣсни, второй періодъ которой имѣетъ вдвое бо́льшую длину—вмѣсто 8—16 тактовъ, — слѣдовательно принадлежитъ къ другой формѣ періода. Подобнаго рода сочиненія занимаютъ, слѣдовательно, средину между малой и большой формой пѣсни, ибо заключаютъ въ себѣ составныя части той и другой.

Девятая задача.

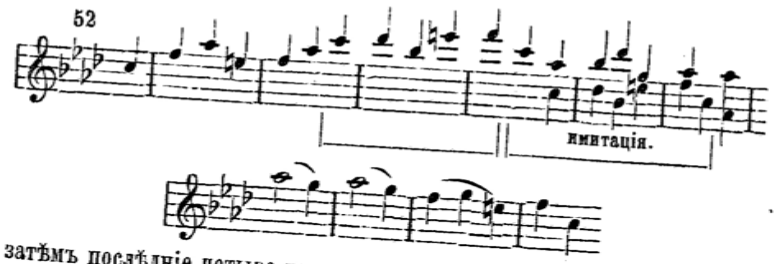
1. Измѣнить посредствомъ подобнаго расширенія малыя двухколѣнныя пѣсни, сочиненныя для четвертой задачи.

Въ малой формѣ пѣсни трехколѣннаго склада встрѣчаются рас-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

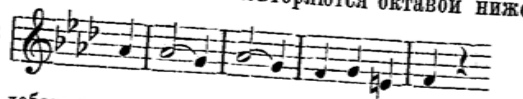
ширенія подобнаго-же рода. Такъ, въ Allegretto F-Dur'ной сонаты третья часть расширяется сначала вставкой имитаціи изъ двухъ тактовъ:

52



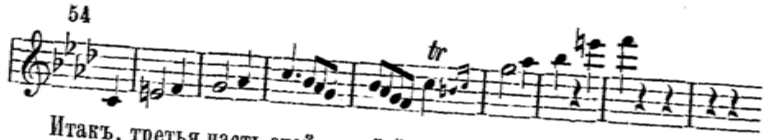
затѣмъ послѣдніе четыре такта повторяются октавой ниже

53



и наконецъ добавляется заключительное предложеніе (или періодъ?) изъ 8 тактовъ:

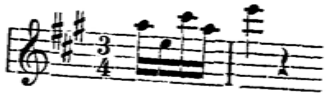
54



Итакъ, третья часть этой малой формы пѣсни трехколѣннаго склада вставкою, повтореніемъ и прибавленіемъ увеличивается почти втрое, составляя вмѣсто 8—22 такта.

Подобное же происходитъ съ промежуточнымъ предложеніемъ скерцо A-Dur'ной сонаты ор. 2.

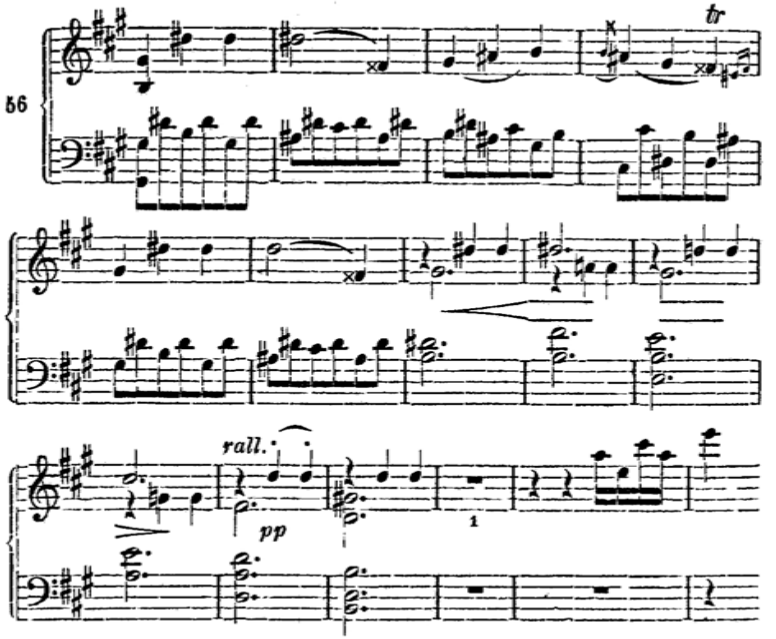
55



Этотъ мотивъ господствуетъ въ первой части, которая повторяется.

Вторая часть модулируетъ посредствомъ того-же мотива, въ теченіи восьми тактовъ, изъ A-Dur въ Gis-moll, причемъ въ послѣднемъ тонѣ добавляется еще и каденція изъ двухъ тактовъ. Но затѣмъ въ gis-moll появляется совершенно новое предложеніе, покидающее на восьмомъ тактѣ этотъ тонъ и, въ теченіи пяти тактовъ, модулирующее обратно въ A-Dur.

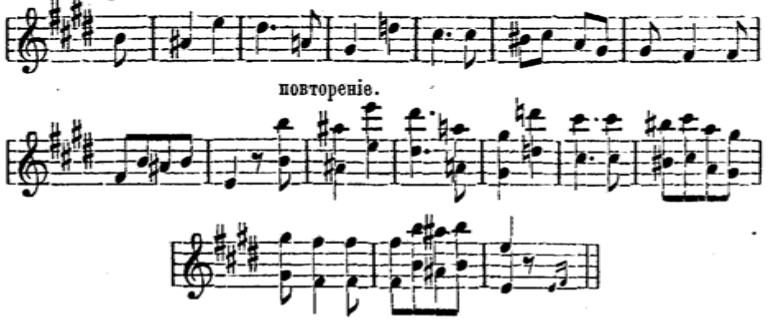
56



Вслѣдъ затѣмъ слѣдуетъ, сообразно правиламъ, первая часть, какъ третья, но съ прибавленіемъ четырехъ тактовъ.

Въ рондо E-moll'ной сонаты, ор. 90, совершенно правильно проведена малая форма пѣсни трехколѣннаго склада, но промежуточное предложеніе повторяется

57 промежуточное предложеніе.



тогда какъ предъидущее и послѣдующее предложеніе (сравн. № 17), остается безъ повторенія.

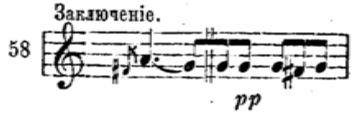
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

При этомъ слѣдуетъ замѣтить, что мы имѣемъ здѣсь малую форму пѣсни трехколѣннаго склада, гдѣ каждая часть имѣетъ полный совершенный кадансъ на тоникѣ, а вторая часть, вслѣдствіе повторенія, образуетъ его даже дважды.

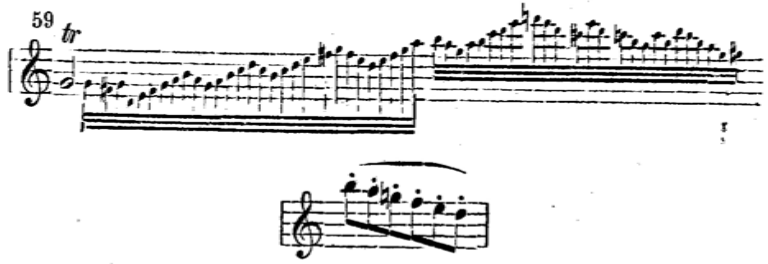
Девятая задача.

2. Примѣнить расширеніе къ нѣкоторымъ изъ прежде сочиненныхъ пѣсней трехколѣннаго склада.

Расширеніе большой формы пѣсни двухколѣнаго склада представляетъ Adagio G-Dur'ной сонаты, op. 31. Заключеніе перваго періода находится здѣсь въ шестнадцатомъ тактѣ, гдѣ начинается предъидущее предложеніе втораго періода.

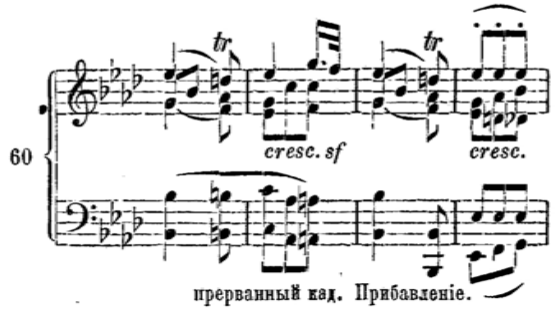


Это предъидущее предложеніе втораго періода имѣетъ вмѣсто 8—10 тактовъ и образуетъ еще въ десятомъ тактѣ длинную каденцію



которая ведетъ въ совершенно правильное восьмитактное послѣдующее предложеніе.

Совершенно также удлинено на два такта предъидущее предложеніе втораго періода въ темѣ съ варіаціями, которыми начинается промежуточное предложеніе As-Dur'ной сонаты, op. 26:



прерванный кад. Прибавленіе.

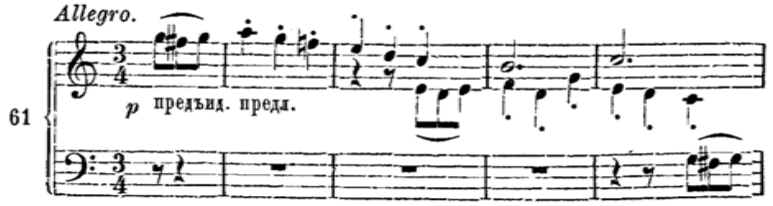
Понятно, что расширеніе можетъ быть въ каждой части большой формы пѣсни двухколѣннаго склада, но молодымъ композиторамъ достаточно и этихъ двухъ примѣровъ.

Девятая задача.

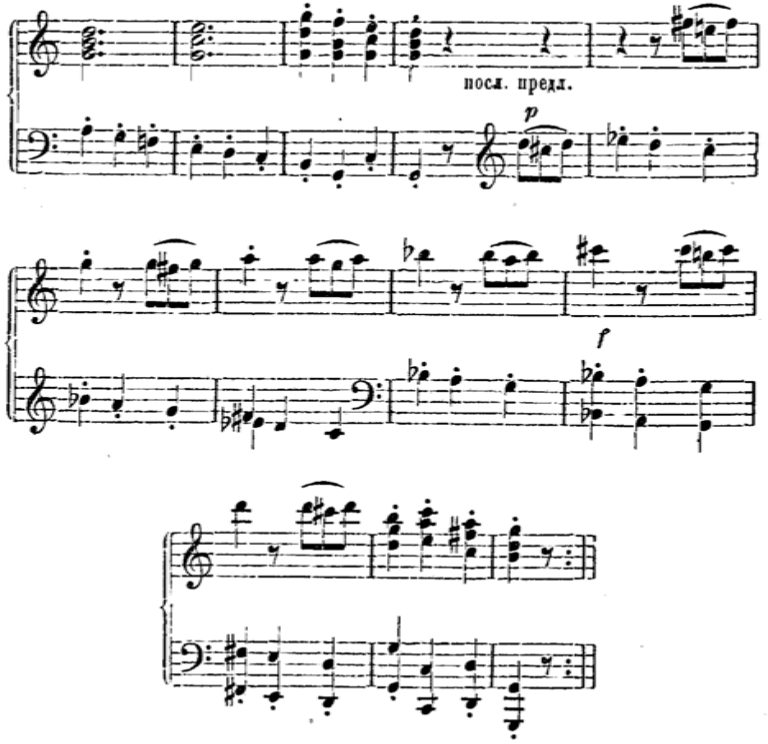
3. Расширить нѣкоторыя изъ раньше сочиненныхъ большихъ формъ пѣсни двухколѣннаго склада.

Хотя большая форма пѣсни трехколѣннаго склада и сама по себѣ представляетъ довольно значительный объемъ, но расширеніе ея до размѣровъ еще большихъ встрѣчается очень часто.

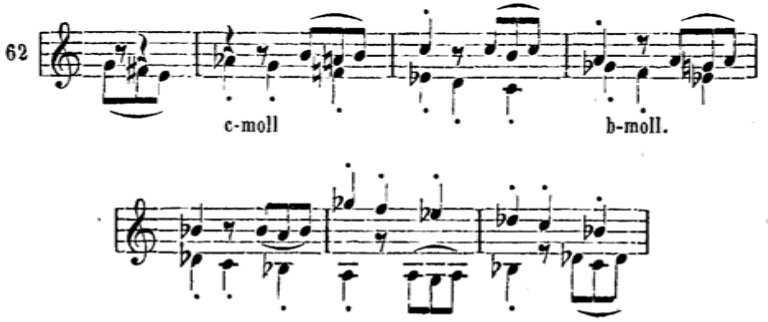
Вмѣсто нѣсколькихъ примѣровъ, состоящихъ изъ выдержекъ, мы даемъ здѣсь полностію скерцо третьей сонаты Бетховена. Начинается оно основаннымъ на имитаціи 16-ти тактовымъ періодомъ, который повторяется:



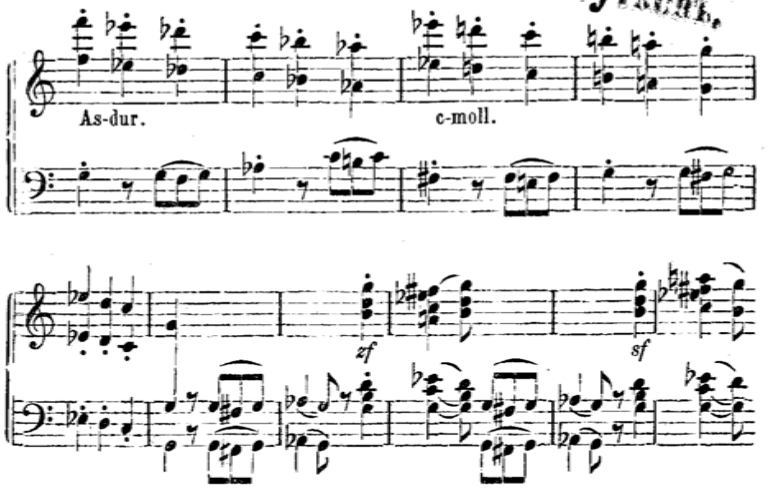
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



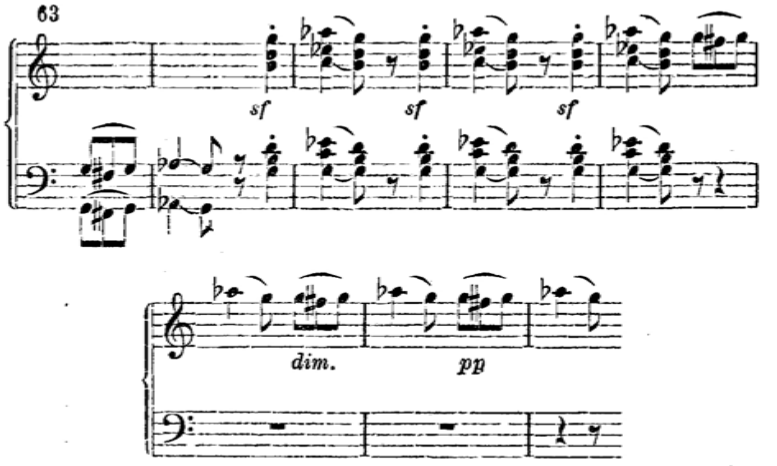
Слѣдующая затѣмъ вторая часть начинается съ той-же имитаціи и въ шестнадцатомъ тактѣ идетъ на доминанту тона, дабы имѣть возможность перейти къ третьей части (повторенной первой).



Абутковъ.



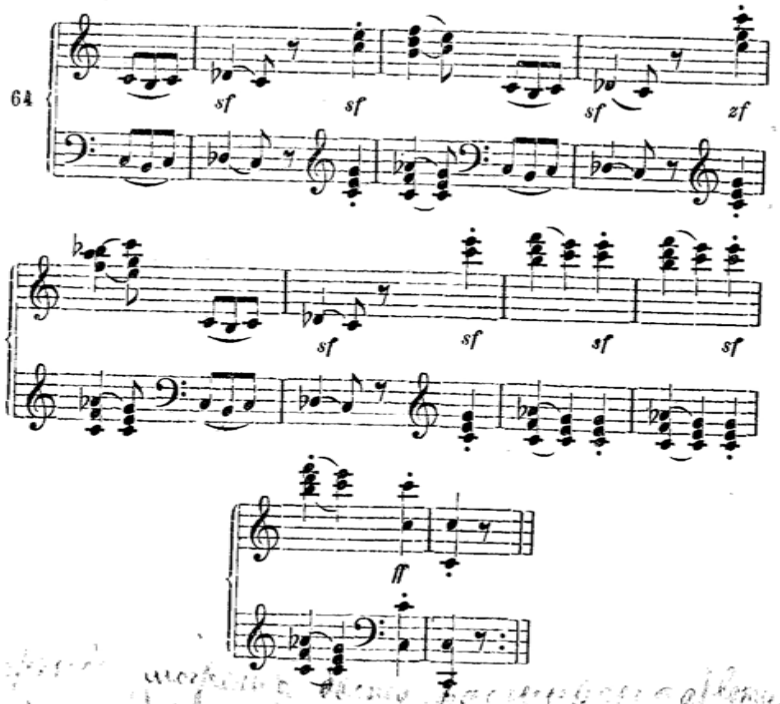
Но этотъ переходъ задерживаетъ здѣсь повтореніе формулы полукаданса, занимающей пространство семи тактовъ,—восьмой тактъ есть вмѣстѣ съ тѣмъ и первый тактъ третьей части.



Къ совершенно правильно повторенной третьей части присоединяется еще прибавленіе изъ девяти (8 + 1) тактовъ.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

64



Девятая задача.

4. Расширить нѣкоторыя изъ раньше сочиненныхъ большихъ формъ пѣсни трехколѣннаго склада.

§ 12.

Сокращеніе.

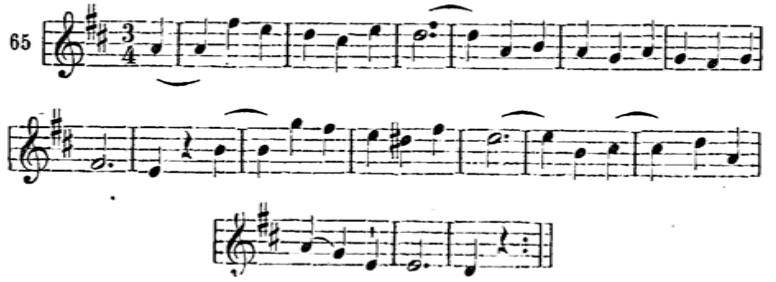
Понятно, что сокращенія по преимуществу могутъ касаться распространенныхъ большихъ формъ пѣсни, особенно трекколѣннаго склада.

Въ первой части сокращеніе встрѣчается, напримѣръ, въ менуэтѣ первой сонаты Бетховена, первый періодъ которой, вмѣсто 4×4 тактовъ, состоитъ изъ $3 \times 4 + 2 = 14$ тактовъ. (Вторая часть также сокращена здѣсь до 14 тактовъ, а третья—до 12).

Вторая часть очень часто состоитъ, по образцу малой формы пѣсни, изъ 8 тактовъ, какъ напримѣръ, въ менуэтѣ D-Dur'ной сонаты ор. 11.

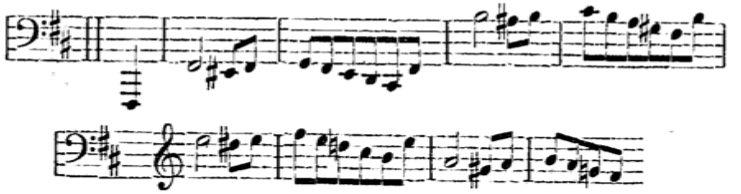
Здѣсь первая часть образуется, совершенно правильно, изъ 16 тактовъ, заключается на тоникѣ и повторяется.

65



Но вторая часть состоитъ только лишь изъ 8 тактовъ и образуетъ секвенцію по квартовому кругу отъ h-moll до D-Dur, въ теченіе $4 + 2$ тактовъ.

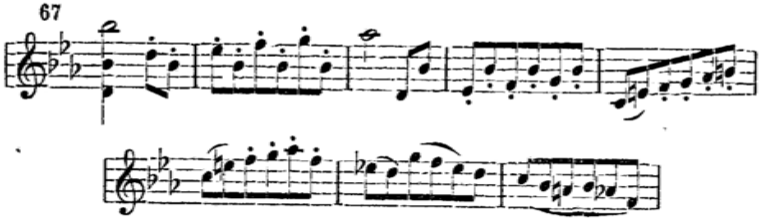
66



Въ подобныхъ, часто встрѣчающихся случаяхъ мы имѣемъ какъ-бы смѣсь большой и малой формы. (Въ только-что приведенномъ примѣрѣ слѣдующая третья часть значительно расширена, съ 16 до 29 тактовъ),

Въ Es-Dur'ной симфоніи Моцарта вторая часть менуэта также сокращена на 8 тактовъ.

67

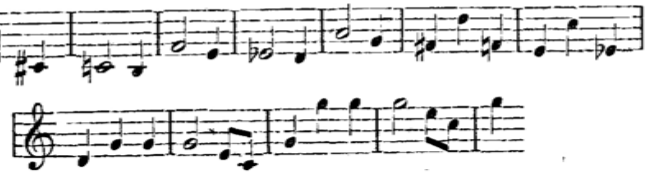


Тутъ-же третья часть удлинена на 4 такта.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Въ менуэтѣ большой C-Dur'ной симфоніи того-же композитора, вторая часть сокращена на 12 тактовъ.

68



Десятая задача.

1. Сдѣлать сокращенія въ большихъ формахъ пѣсни трехколѣннаго склада.

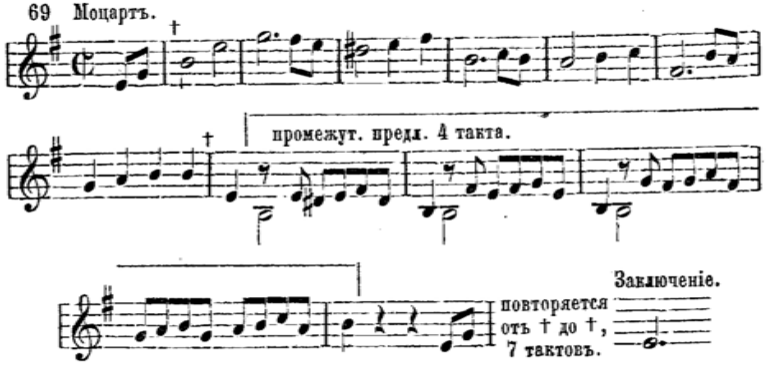
Въ большой формѣ пѣсни двухколѣннаго склада сокращенія встрѣчаются вообще рѣдко, потому что они черезчуръ замѣтно нарушали бы симметрію обѣихъ частей, что не такъ замѣтно въ трехколѣнномъ складѣ.

Десятая задача.

2. Сдѣлать нѣсколько сокращеній въ большой формѣ пѣсни двухколѣннаго склада.

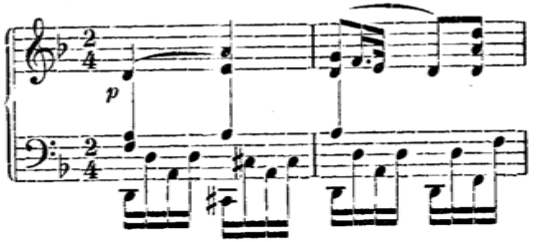
Въ малыхъ трехколѣнныхъ формахъ пѣсни иногда встрѣчаются сокращенія промежуточнаго предложенія, какъ напр.

69 Моцартъ.



Сокращеніе послѣдней части на два такта въ Andante D-Dur'ной сонаты, ор. 28 (Бетховена).

70



Въ малой двухколѣнной формѣ пѣсни сокращенія встрѣчаются очень рѣдко, ибо она и безъ того уже заключена въ чрезвычайно узкой рамкѣ.

Десятая задача.

3. Сократить нѣсколько малыхъ пѣсень трехколѣннаго склада.

§ 13.

Совпаденіе заключительнаго и начальнаго тактовъ.

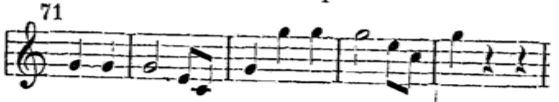
Часто случается, особенно въ большихъ конструкціяхъ, что послѣдній тактъ одного отдѣла совпадаетъ съ первымъ тактомъ слѣдующаго отдѣла, такъ что слѣдующая часть начинается тѣмъ-же тактомъ, какимъ заключилась предшествующая, слѣдовательно, одинъ и тотъ-же тактъ заключаетъ въ себѣ заключеніе и начало. Подобные такты относятся какъ къ тому отдѣлу, который они заключаютъ, такъ равно и къ тому, который начинается съ нихъ, вслѣдствіе чего ихъ (такты) и считаютъ два раза. Если желательно указать на эту особенность при цифрованіи ритмики, то послѣ цифры заключительнаго такта и передъ цифрой начальнаго такта ставится дуга. Такъ, напр., 4‿ обозначаетъ такой четверотактъ, послѣдній тактъ котораго служитъ вмѣстѣ съ тѣмъ началомъ новаго отдѣла, наоборотъ ‿4 обозначаетъ четверотактъ, первый тактъ котораго служитъ вмѣстѣ съ тѣмъ заключеніемъ предъидущаго отдѣла. Въ предъидущихъ упражненіяхъ молодаго композитора такіе такты встрѣчались только при переходѣ промежуточнаго предложе-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

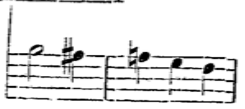
нія въ послѣднюю часть, будь это третій періодъ, или послѣдующее предложеніе втораго періода. Такъ, напр., въ приведенномъ подъ № 68 промежуточномъ предложеніи Моцарта третья часть начинается съ его послѣдняго такта, слѣдовательно первый тактъ третьей части совпадаетъ съ послѣднимъ второй.

71

2 часть.

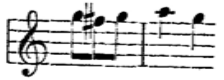


3 часть.



Подобнымъ-же образомъ въ № 61 тактъ

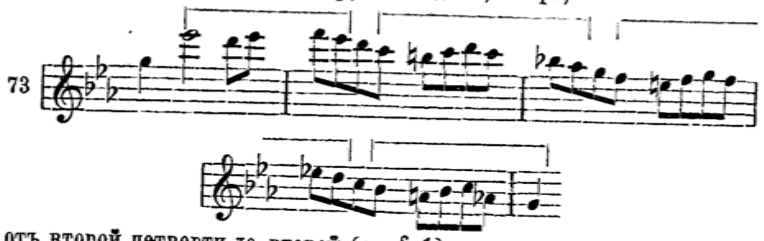
72



принадлежитъ, въ дальнѣйшемъ ходѣ композиціи, къ третьей части, какъ ея начало, и ко второй, какъ заключенія № 63, и пополняетъ вторую часть до восьми тактовъ.

Но при счетѣ тактовъ надо всегда обращать вниманіе, съ какой части такта начинается отдѣлъ, такъ какъ въ ученіи о формахъ такты считаются не отъ одного тактоваго штриха до другаго, а отъ одной одноименной части такта до другой. Здѣсь, напр.,

73



отъ второй четверти до второй (ср. § 1).

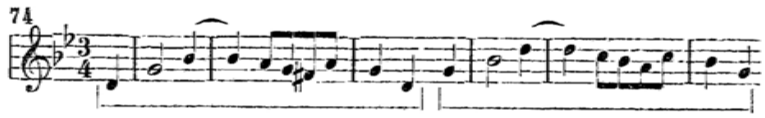
Составить изъ прежнихъ работъ нѣсколько такихъ соединеній, гдѣ-бы совпадали заключительный и начальный тактъ.

§ 12.

Неправильныя соединенія тактовъ.

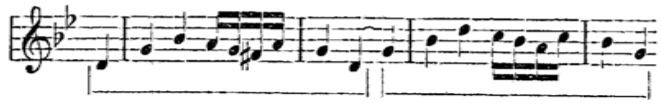
1. Тритактъ разсматривается какъ расширенный двутактъ или какъ сокращенный четырехтактъ. Менуэтъ G-moll'ной симфоніи Моцарта начинается двумя тритактами.

74



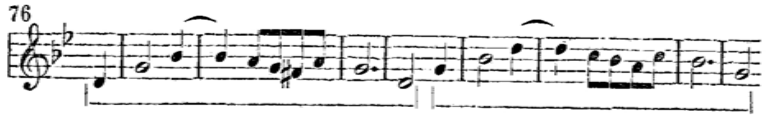
Ихъ можно представить себѣ какъ расширеніе изъ:

75



или какъ сокращеніе изъ:

76

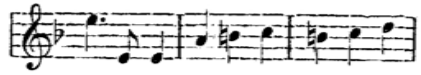


Своеобразное эстетическое впечатлѣніе такихъ неправильныхъ образованій зависитъ отъ сравненія (являющагося безсознательно), ихъ съ формами, образованными правильно.

Бетховенъ и его послѣдователи часто обозначали такіе тритакты словами: «Ritmo a tre battute» (трехтактовый ритмъ).

Самый знаменитый примѣръ такого рода находится въ девятой симфоніи, гдѣ тритактъ

77



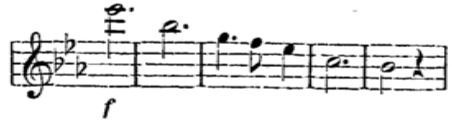
служитъ для широкой тематической разработки.

Составить тритакты изъ прежнихъ дву- и четверотактовъ.

2. Пятитактъ часто разсматривается какъ построеніе, возникшее вслѣдствіе расширенія четверотакта. Такъ,

Andante maestoso.

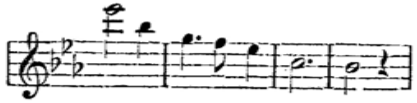
78



f

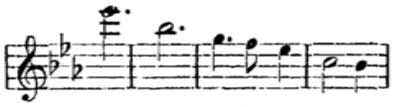
возникъ изъ:

79

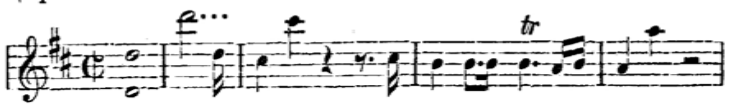


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

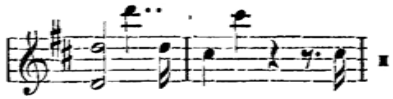
или изъ:

80 

Слѣдующее юношески свѣжее начало малой D-Dur'ной симфоніи Моцарта

81 

возникло изъ:

82  и т. д.

Расширить нѣсколько четверотактовъ въ пятитакты.

Другія неправильныя соединенія изъ 7, 9, 11, 13 тактовъ разсматриваются или какъ расширенія, или какъ сокращенія ближайшихъ къ нимъ правильныхъ построеній.

Эти необыкновенныя соединенія тактовъ имѣютъ значеніе въ большихъ конструкціяхъ потому, что они очевидно нарушаютъ равномѣрность двучастія. Начало увертюры «Фигаро», съ своимъ полнымъ жизни ритмомъ, состоитъ изъ восьмитактнаго періода, состоящаго изъ трехъ (1 + 2) и четырехъ (3 × 1 + 1) тактовъ. Тема сладостной и кроткой B-Dur'ной аріи (Thränen vom Freund getrocknet) Октавіо въ «Донъ-Жуанѣ», составляетъ семитактный періодъ. Вообще замѣчено, что именно величайшіе мастера формы любятъ свободныя и смѣлыя конструкціи, и не охотно заключаютъ себя въ рамки четнаго соединенія тактовъ.

§ 15.

Вольности модуляціи.

Совершенно ясно, что для человѣка, изучившаго гармонію, не составляетъ никакого труда написать какую угодно модуляцію въ любой формѣ. Для контрапунктиста, сильнаго и въ строгомъ, и въ свободномъ стилѣ, подобная задача можетъ показаться дѣтской игрушкой. Мы настолько уже подвинулись впередъ, что не можемъ придавать особаго значенія такимъ задачамъ. Но въ композиторской практикѣ потребность новизны часто ведетъ къ самымъ отдаленнымъ модуляціямъ, хотя въ нихъ не чувствуется внутренней необходимости. Такъ какъ здѣсь предполагается полное умѣніе справляться съ гармоническимъ матеріаломъ, то было-бы совершенно излишне разъяснять логическія границы подобныхъ пріемовъ, или какъ поступать въ этихъ случаяхъ на основаніи пріобрѣтенныхъ познаній, тѣмъ болѣе, что слѣдующая задача строго опредѣленна въ этомъ направленіи. Приведемъ лишь примѣръ тому, какъ то, что кажется съ виду чуждымъ и основаннымъ лишь на себѣ самомъ, является возникшимъ изъ внутренней необходимости, тѣсно связаннымъ и вполнѣ естественнымъ.

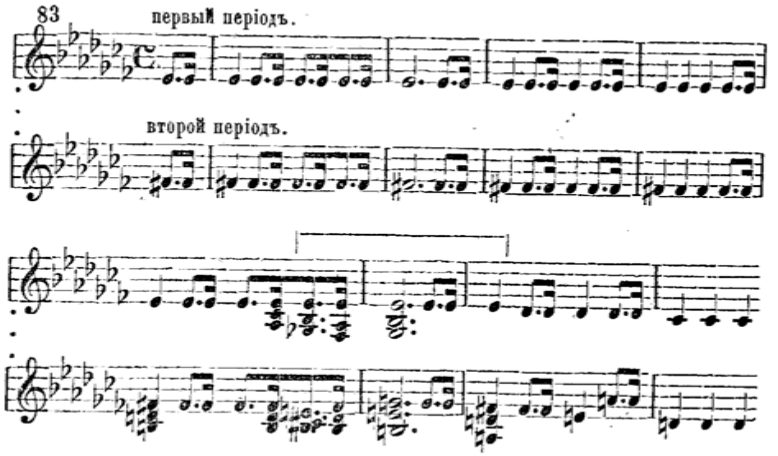
Въ самомъ знаменитомъ изъ всѣхъ похоронныхъ маршей—въ маршѣ As-Dur'ной сонаты Бетховена, ор. 26, находится удивительная модуляція изъ as-moll — въ заключеніе части — D-Dur.

Самый маршъ принадлежитъ къ трехколѣнной формѣ пѣсни. Онъ образуетъ въ началѣ восьмитактный періодъ, который заключается въ параллельномъ мажорномъ тонѣ — Ces-Dur, и предъидущее предложеніе котораго имѣетъ кадансъ на доминантѣ: все совершенно правильно. Но теперь вмѣсто того, чтобы повторить этотъ періодъ, или буквально, или съ варіаціями, Бетховенъ транспонируетъ его въ минорный ладъ (только что названнаго) параллельнаго тона, т. е. въ Ces-moll Вотъ вслѣдствіе этой-то транспозиціи и возникаетъ упомянутая модуляція, ибо параллельный ладъ ces-moll'я есть Eses-Dur, а Eses-Dur энгармонируетъ съ D-Dur. Бетховенъ дѣлаетъ эту энгармоническую транспозицію, очевидно, въ видахъ болѣе удобнаго чтенія, какъ и во вступленіи вмѣсто ces-moll'я пишетъ h-moll.

Мы могли-бы разсматривать эту транспозицію какъ повтореніе—подобно обозначенному въ знакахъ повторенія—еслибы Бетховенъ сохранилъ модуляцію съ шестаго такта, если-бы хотя въ сущности ея, онъ не повелъ бы ее иначе. Въ первый разъ онъ идетъ чрезъ тонъ доминанты as-moll: es-moll — въ параллельный тонъ — Ces-Dur, во второй-же разъ чрезъ тонъ субдоминанты h-moll: e-moll (энгармоничнски ces-moll: fes-moll) — въ параллельный тонъ – D-Dur. Это различіе въ выполненіи одной и

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

той-же въ сущности модуляціи слѣдуетъ понимать какъ простое (транспонированное) повтореніе.



Слѣдовательно мы имѣемъ здѣсь удвоенный періодъ изъ 16 (2×8) тактовъ какъ первую часть формы пѣсни.

Вторая часть (промежуточное предложеніе) сокращена до четырехъ тактовъ съ переходомъ въ третью часть. Модуляція изъ Des-Dur въ доминанту as-moll — Es-Dur, произведена посредствомъ энгармонизаціи уменьшеннаго секстаккорда d-f-as-ces.

Третья часть имѣетъ форму періода и расширена до 10 тактовъ. Повторенія нѣтъ.

Послѣ всего сказаннаго, мы должны опредѣлить эту форму какъ малую форму пѣсни трехколѣннаго склада, гдѣ повтореніе перваго періода замѣнено удвоеніемъ, тогда какъ вторая часть сокращена, по сравненію съ правильнымъ ея объемомъ, на половину, а третья, по сравненію съ нормальной конструкціей, увеличена на два такта.

Здѣсь не мѣсто дѣлать оцѣнку эстетическаго значенія этого марша и его модуляціи. Оно признано, и имъ восторгается весь музыкальный міръ, такъ что врядъ-ли возможно поставить наравнѣ съ нимъ какую либо другую композицію этого рода.

Транспонировать этотъ маршъ въ различные тоны, или за инструментомъ, или письменно,

Нерѣдко встрѣчается въ современныхъ формахъ пѣсни въ мажорѣ заключеніе на верхней медіантѣ въ мажорѣ, напр. въ C-Dur'номъ сочиненіи — въ E-Dur'ѣ, какъ варіантъ обыкновеннаго заключенія части въ E-moll'ѣ (§ 36). Иногда также въ мажорномъ ладу доминанты, напр., въ c-moll'номъ сочиненіи — въ G-Dur'ѣ. Такъ какъ въ современной музыкѣ перевѣсъ лежитъ на сторонѣ характерной гармоніи (модуляціи), то необходимо обратить вниманіе на стремленіе къ оригинальности въ этомъ направленіи. Отсюда возникаютъ извѣстныя задачи, которыя, собственно, выходятъ изъ области ученія о композиціи, но не должны быть выпущены здѣсь и могутъ служить для добровольныхъ побочныхъ работъ.

Составить двутакты съ необыкновенными модуляціями.

Они могутъ служить мотивами интересныхъ гармоническихъ секвенцій, могутъ быть также обработаны контрапунктически и фигураціонно.

Составить четверотактныя предложенія, которыя содержали-бы вышеописанныя необыкновенныя модуляціи.

Какъ здѣсь, такъ и въ слѣдующихъ упражненіяхъ, надо избѣгать обыденныхъ каденцій.

Составить большія предложенія (§ 6) этого рода. Составить такіе-же періоды съ необыкновеннымъ строемъ заключенія. Такіе-же періоды съ необыкновенными заключеніями самаго періода и его частей. Соединить ихъ въ форму пѣсни.

§ 16.

Мотивъ и его примѣненіе.

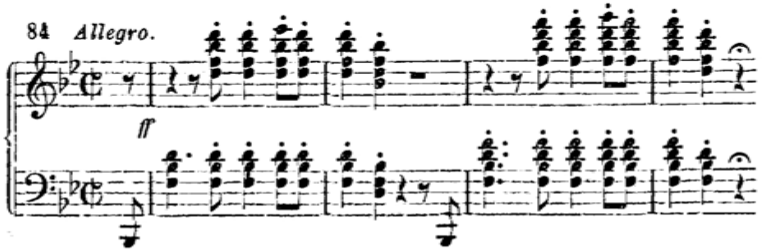
Всякая мысль, служащая предметомъ музыкальной разработки, называется мотивомъ этой разработки. Въ практикѣ это названіе примѣняется только для такого послѣдованія звуковъ, которое стоитъ ниже предложенія. Когда-же предложеніе или другая какая нибудь большая форма служатъ мотивами какой либо разработки, то ихъ все-таки обозначаютъ соотвѣтственными названіями. Мотивы всегда разрабатываются въ знакомыхъ уже намъ строгихъ формахъ. Въ

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

исключительныхъ лишь случаяхъ они имѣютъ характеръ чего-то блуждающаго, не имѣющаго строгой формы, и тогда ихъ обозначаютъ, (по Марксу), названіемъ **ходъ**. Такой ходъ, основанный на мотивѣ, если способъ послѣдовательности въ его повтореніяхъ вполнѣ опредѣленъ, называется секвенціей. Что подразумѣвается подъ этимъ названіемъ, объяснено въ ученіи о гармоніи, гдѣ это понятіе выступаетъ на сцену впервые. Точно также и предложеніе можетъ быть разсматриваемо какъ ходъ, если оно не образуетъ болѣе сложной формы.

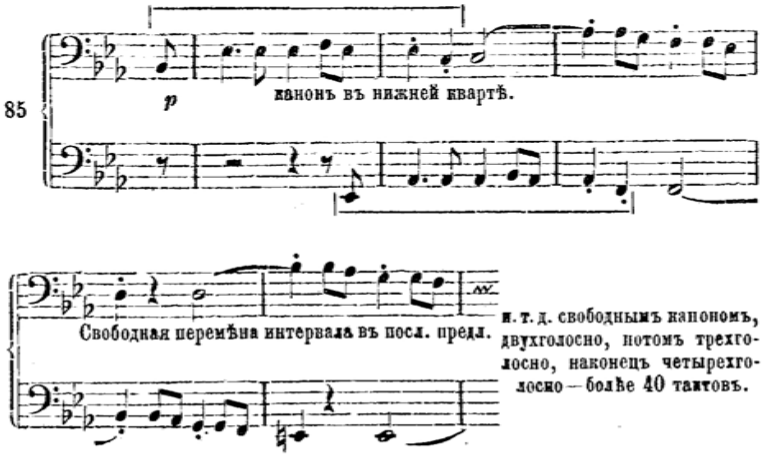
Въ B-Dur'ной сонатѣ Бетховена op. 106 первый двутактъ служитъ далѣе мотивомъ, повторяясь въ транспозиціи, т. е. перенесеннымъ на другую ступень того-же тона.

84 *Allegro.*



Этотъ-же мотивъ въ проведеніи служитъ для болѣе сложной разработки.

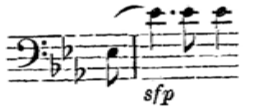
85



и. т. д. свободнымъ канономъ, двухголосно, потомъ трехголосно, наконецъ четырехголосно — болѣе 40 тактовъ.

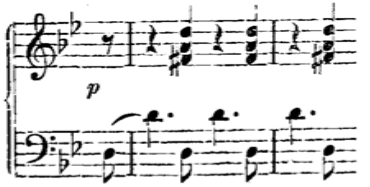
Изложенію такого рода предшествуетъ короткое введеніе, для котораго мотивомъ служитъ только часть фразы.

86



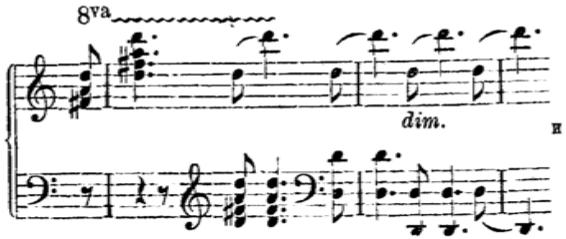
Этотъ мотивъ вновь пріобрѣтаетъ значеніе послѣ канонической разработки. Наконецъ, два первыхъ звука самостоятельно служатъ мотивомъ для разработки; такъ, сейчасъ-же въ первой части незадолго предъ появленіемъ G-Dur,

87



такъ-же и къ концу проведенія: незадолго до появленія a-moll

88



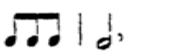
и т. д.

Такимъ образомъ большіе мотивы разлагаются на меньшіе, а малые, наоборотъ, слагаются въ большіе.

Первая часть A-Dur'ной симфоніи основана на ритмическомъ мотивѣ

(а не такъ, какъ часто обозначается этотъ мотивъ , ибо этотъ послѣдній вытекаетъ изъ перваго).

Въ основаніи первой части c-moll'ной симфоніи лежитъ мотивъ



повторяющійся постоянно не смотря на всевозможныя тематическія развитія.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

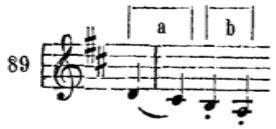
Въ G-moll'ной симфоніи Моцарта господствуетъ мотивъ

;

но также иногда большая часть темы служитъ мотивомъ для разработки.

Слѣдуетъ замѣтить, что для образованія строгой формы одинъ мотивъ соединяется съ другимъ, и только въ исключительныхъ случаяхъ для этого служить можетъ одинъ мотивъ.

Иногда можно сомнѣваться, принять-ли одинъ разработанный мотивъ, или два различные, соединенные между собой. Такъ, напр., тутъ



мотивъ *b* можно считать варіантомъ въ формѣ staccato мотива *a*, или считать его новымъ мотивомъ. Для ученія о композиціи болѣе строгое опредѣленіе понятій, въ этой области, неимѣетъ значенія.

Составить ходообразныя разработки изъ мотивовъ посредствомъ перестановокъ, транспозицій, модуляцій, контрапунктированія, увеличенія, уменьшенія, противоположнаго движенія, фигурацій, варіацій и т д.

II. Общеупотребительныя формы пѣсни.

A. Сложныя формы пѣсни.

§ 17.

Соединеніе формъ пѣсни въ самостоятельныя музыкальныя произведенія или въ самостоятельныя части большихъ музыкальныхъ произведеній образуетъ сложныя формы пѣсни. Онѣ почти исключительно господствуютъ въ цѣлой области настоящей танцовальной музыки (т. е. музыки, спеціально сочиненной для танца) высшей и низшей салонной и вообще легкой музыки. Въ симфоніяхъ Скерцо (менуэтъ, эпизодъ, интермеццо) почти всегда принадлежитъ къ этой формѣ, встрѣчающейся часто и въ другихъ областяхъ композиціи.

Во всѣхъ слѣдующихъ задачахъ ученикъ можетъ пользоваться, гдѣ только это возможно, предъидущими работами.

§ 18.

Варіація и этюдъ.

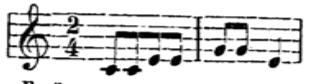
Самую простую форму въ послѣдованіи самостоятельныхъ музыкальныхъ мыслей мы имѣемъ въ формѣ темы съ варіаціями. Здѣсь одна и таже музыкальная мысль является сначала въ простомъ видѣ, затѣмъ повторяется въ разнообразныхъ варіаціяхъ, которыя удерживая ту-же гармоническую почву; проводятъ разнообразныя фигурированные мотивы, контрапунктируютъ, измѣняя при этомъ родъ, а часто и тональность *). Тема чаще всего имѣетъ форму пѣсни, иногда — форму періода и, только какъ исключеніе, — форму предложенія.

Мы уже познакомились съ варіаціями и упражнялись въ нихъ въ ученіи о контрапунктѣ свободнаго стиля. Всѣмъ извѣстны этого рода произведенія Бетховена и другихъ старыхъ и новыхъ композиторовъ. Послѣдняя часть героической симфоніи принадлежитъ къ этой же формѣ; къ ней же приближается послѣдняя часть девя-

*) Т. е. переходя изъ мажора въ миноръ или изъ одной тональности въ другую. *Прим. переводч.*

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

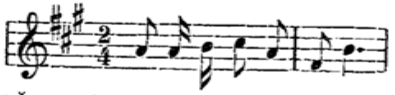
той симфоніи. Рѣзкія границы этой формы опредѣлены баховской «аріи съ 30 варіаціями», бетховенскими варіаціями на вальсъ Діабелли и его же варіаціями на c-moll'ную тему. Какъ особенно популярное, полное прелести и замѣчательное произведеніе этого рода слѣдуетъ припомнить Andante въ C-dur

90 

изъ G-Dur симфоніи Гайдна.

Какъ Бетховенъ образовалъ изъ періода, приведеннаго подъ № 20, тему въ формѣ пѣсни и варіаціи къ ней, мы можемъ прослѣдить въ (Крейцеровской) сонатѣ op. 47.

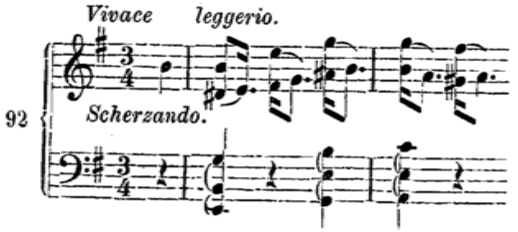
Варіаціи Раффа въ g-moll'ной сюитѣ для фортепіано могутъ служить образцомъ; варіаціи Листа въ фантазіи на знаменитую тему «Донъ-Жуана»

91 

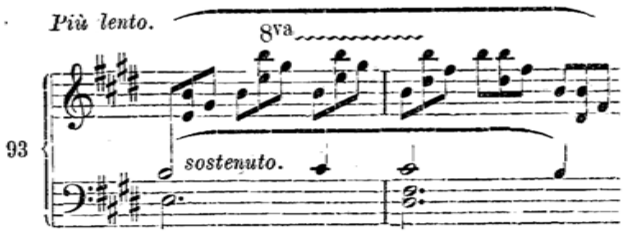
написаны въ духѣ виртуозности въ самомъ благородномъ смыслѣ этого слова.

Этюдъ есть до извѣстной степени варіація безъ темы, т. е. въ его основаніи вмѣсто какой нибудь опредѣленной темы лежитъ общая схема формы пѣсни. Существенное содержаніе этюда составляютъ разнообразныя повторенія мотива, имѣющаго значеніе техническаго упражненія. Чѣмъ связнѣе является этюдъ въ этомъ отношеніи, и чѣмъ строже вслѣдствіе этого сохраняется единство произведенія, тѣмъ свободнѣе можетъ быть этюдъ въ послѣдованіи предложеній и модуляція.

Нѣкоторые этюды выходятъ изъ рамокъ формы пѣсни, какъ напр. прелестный e-moll'ный этюдъ Шопена,

92 

тріо котораго составлено изъ совершенно иного главнаго мотива.

93 

Въ этомъ и подобныхъ ему этюдахъ техника подчинена эстетическому принципу изложенія, который въ данномъ случаѣ требуетъ противоположности по легкому порханію первой части, каковая и имѣется въ тріо.

Подобно тому какъ много этюдовъ переходитъ границы упражненія и преобразуется въ прелестное произведеніе (вышеупомянутый и другіе этюды Шопена), такъ нѣкоторыя произведенія получили названіе этюда, вовсе не преслѣдуя задачи этого послѣдняго, ибо они съ технической лишь стороны имѣютъ эту форму, а авторская скромность скрыла ихъ болѣе высокую цѣль.

§ 19.

Настоящія танцовальныя формы.

Главныя формы общеупотребительныхъ танцевъ основаны на двутактномъ па, вызывающемъ полный поворотъ и равномѣрное движеніе впередъ тѣла. Каждый отдѣльный тактъ служитъ для полуоборота тѣла. Танцоръ начинаетъ тою же ногою чрезъ каждые два такта. По этому въ этихъ танцахъ вовсе не допускаются нечетныя предложенія и періоды, какъ три, пяти, семи такты. Даже четные такты, какъ 6,-12, не всегда имѣющіе въ основаніи дѣленіе на два, легко могутъ мѣшать танцу. По этому слѣдуетъ ограничиваться 4, 8, 16 тактнымъ построеніемъ періода. Но иногда мы находимъ у самыхъ выдающихся композиторовъ въ этомъ жанрѣ, какъ исключеніе, конструкціи изъ 10, 12, 20, 24 тактовъ и т. п.

Здѣсь не будетъ обращено вниманіе на тѣ салонные танцы, которые основаны на сложномъ па, какъ напр. рейнская полька, гдѣ третій и четвертый такты имѣютъ другое па, чѣмъ первый и второй (2×1 и $2\times{}^1/_2$), ибо эти танцы слѣдуютъ за модой и менѣе распро-

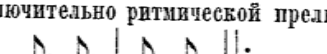
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

странены; здѣсь не мѣсто особенно серьезно заниматься этимъ предметомъ.

Обыкновенная форма польки—слѣдующая:

1) Короткое вступленіе въ темпѣ польки, большею частію изъ двухъ или четырехъ тактовъ, не принадлежитъ къ танцу и можетъ быть по этому построено свободно.

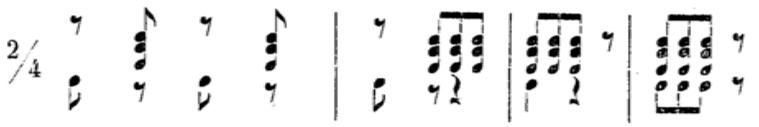
2) Полька. Большая форма пѣсни двухколѣннаго склада, каждая часть повторяется такимъ образомъ 2× ||: 16 :||

3) Тріо. Образуется точно также, часто вводится при посредствѣ маленькой, исключительно ритмической прелюдіи изъ 2 или 4 тактовъ, какъ напр. 

Эта маленькая прелюдія не прерываетъ танца.

4) Повтореніе польки съ прибавленіемъ коды, обыкновенно простирающейся на 8 или болѣе тактовъ и заключающей въ себѣ ясные признаки окончанія. Эта кода не принадлежитъ уже къ танцу.

Ритмика польки основана на комбинаціи слѣдующаго однотактнаго мотива:



На немъ строится мелодія *).

Если танцовальная музыка написана для фортепіано, то лѣвая рука, ударяя прежде бассъ, а потомъ гармонію, указываетъ ритмъ танца, тогда какъ правая рука исполняетъ мелодію **).

Къ полькѣ приближается обыкновенный военный маршъ, но онъ обозначается allabreve 𝔠 и вмѣсто восьмушки ритма польки имѣетъ четверть.

Галопъ имѣетъ туже форму, что и полька, но представляетъ быстрый двучетвертной тактъ, гдѣ на каждый тактъ падаетъ только одинъ ударъ—такимъ образомъ: 1 | 1 | 1 и т. д., тогда какъ полька имѣетъ два удара: 1—2 | 1—2 |.

*) Въ концертномъ исполненіи танцы нюансируются ритмически, т. е. перемѣна темпа доведена до крайняго произвола. Сюда же относятся указанія на перемѣну темпа въ партитурахъ нѣкоторыхъ композиторовъ танцевъ.

**) Объ оркестровой танцовальной музыкѣ должно быть подробно сказано въ учебникѣ инструментовки.

Въ галопѣ часто встрѣчается большая трехколѣнная форма пѣсни.

Полька-мазурка пишется въ медленномъ трехчетвертномъ тактѣ, гдѣ охотно выдвигаются на первый планъ въ пикантной формѣ слабыя времена такта и предпочитается пунктированной ритмъ, какъ главныя формы мы имѣемъ:

1) Вступленіе: нѣсколько тактовъ въ одинаковомъ темпѣ.

2) Мазурка. Большая трехколѣнная форма пѣсни: первая часть, вторая часть, повтореніе первой части, каждый разъ 16 тактовъ безъ повторенія.

3) Тріо. Большая трехколѣнная форма пѣсни, иногда съ укороченной (8 тактовой) второй частью.

4) Повтореніе мазурки и короткая кода

Тріо почти во всѣхъ этихъ танцахъ является въ иномъ тонѣ, чѣмъ главная партія, большею частью въ тонѣ субдоминанты. Минорное наклоненіе является въ настоящихъ танцахъ лишь въ видѣ исключенія, когда оно употреблено юмористически; здѣсь минорный родъ слѣдуетъ вовсе избѣгать.

Самую оригинальную и выдающуюся форму среди настоящихъ салонныхъ танцевъ представляетъ вальсъ. Въ немъ употребляется скорый трехчетвертной тактъ, гдѣ на каждый тактъ приходится только одинъ ударъ. Форма вальса совершенно отступаетъ отъ другихъ танцевъ. Композиція вальса въ гораздо большей степени, чѣмъ другіе танцы, требуетъ спеціальнаго дарованія для изобрѣтенія мелодіи танца. Преобладающая въ немъ форма слѣдующая:

1) Интродукція, совершенно чуждая танцу по содержанію, часто большое Adagio, фантазія съ выдающимися выходками инструментовъ solo, она ведетъ въ:

2) Короткое «введеніе» въ темпѣ вальса изъ четырехъ тактовъ, переходящее въ:

3) Вальсъ. 5 номеровъ, обозначающихся № 1—5 (иногда 4, рѣдко только 3).

Эти пять номеровъ, составляющіе собственно вальсъ, могутъ имѣть одинаковую и не различную конструкцію. Но они состоятъ почти всегда (въ нашихъ теперешнихъ упражненіяхъ—всегда)

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

изъ двухъ 16 тактовыхъ періодовъ, при чемъ каждая изъ нихъ повторяется. Если они имѣютъ форму трехколѣннаго склада, то третья часть есть только повтореніе первой.

Но эти періоды большею частью составлены такъ, что, въ томъ же самомъ номерѣ, не имѣютъ ни какого тематическаго соотношенія и представляютъ два слѣдующее одинъ за другимъ періода, неимѣющіе дальнѣйшей связи между собою. То-же относится и къ заключеніямъ, которыя хотя рѣдко удаляются отъ главнаго тона, но не обязательно связаны съ тоникой. Тональность отдѣльныхъ номеровъ, само собою разумѣется, вполнѣ независима.

4) Финалъ, вмѣсто короткой коды—широкій финалъ въ темпѣ вальса, повторяющій наиболѣе удачные номера вальса (попури) и часто присоединяющій также новые.

Слѣдуетъ, замѣтить что разнообразіе ритмики находитъ въ мелодіи вальса самыя широкія примѣненія: тогда какъ басъ и средніе голоса строго придерживаются ритма танца, мелодія проходитъ надъ нимп совершенно независимо.

Гармоническихъ эффектовъ здѣсь, какъ и вовсѣхъ танцахъ, слѣдуетъ избѣгать, ибо они часто увлекаютъ и отвлекаютъ отъ спеціальной цѣли танцовальной музыки.

Примѣровъ такое мпожество, что здѣсь нѣтъ надобности останавливаться на какихъ нибудь опредѣленныхъ. Вообще, такъ какъ танецъ естъ предметъ обыденнаго общественнаго употребленія, то, слѣдовательно, на столько всѣмъ извѣстенъ, что не требуетъ болѣе тщательныхъ разъясненій.

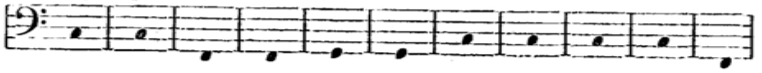
Одинадцатая задача.

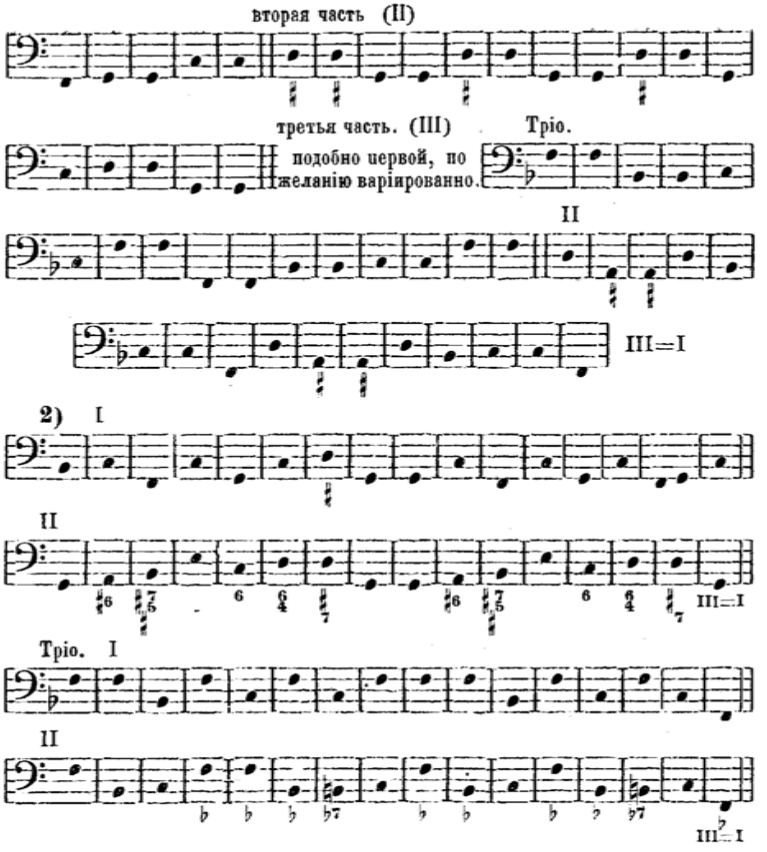
Сочинить по приведеннымъ здѣсь главнымъ формамъ танцы, преимущественно вальсъ.

Сочинить по слѣдующимъ бассамъ различные танцы въ данномъ тонѣ, или транспонируя ихъ и составляя изъ нихъ соотвѣтствующіе роды такта.

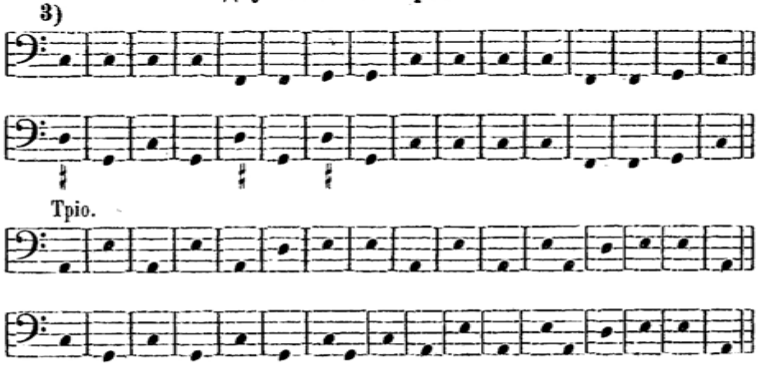
Трехколѣнная форма пѣсни.

94 1) первая часть. I





Двухколѣнная форма пѣсни.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Опредѣленіе дѣленія такта, напр., начать ли полнымъ тактомъ или за тактомъ и т. д., точно также какъ и опредѣленіе ритмики, составляющей здѣсь существеннѣйшій предметъ задачи, предоставляется усмотрѣнію композитора. Точно такъ-же предоставляется ему замѣнить по усмотрѣнію данный басъ, содержащій только основные тоны основныхъ аккордовъ, подходящимъ генералъ-бассомъ, причемъ допускаются обращенія. Можно также выбрать другіе бассы изъ любой образцовой композиціи этого рода.

§ 20.

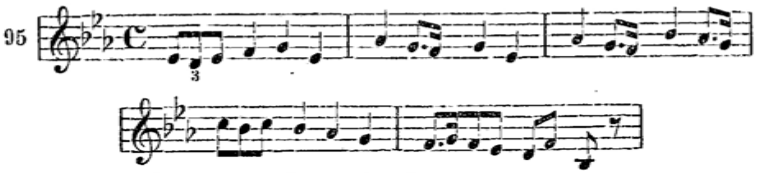
Форма марша.

Въ маршѣ и сродныхъ ему формахъ кадрили и полонеза нѣтъ поворачиванія тѣла, слѣдовательно нѣтъ и настоящаго двутактнаго па.

О военномъ маршѣ мы уже говорили, когда шла рѣчь о полькѣ; онъ представляетъ отчасти самую низкую форму марша.

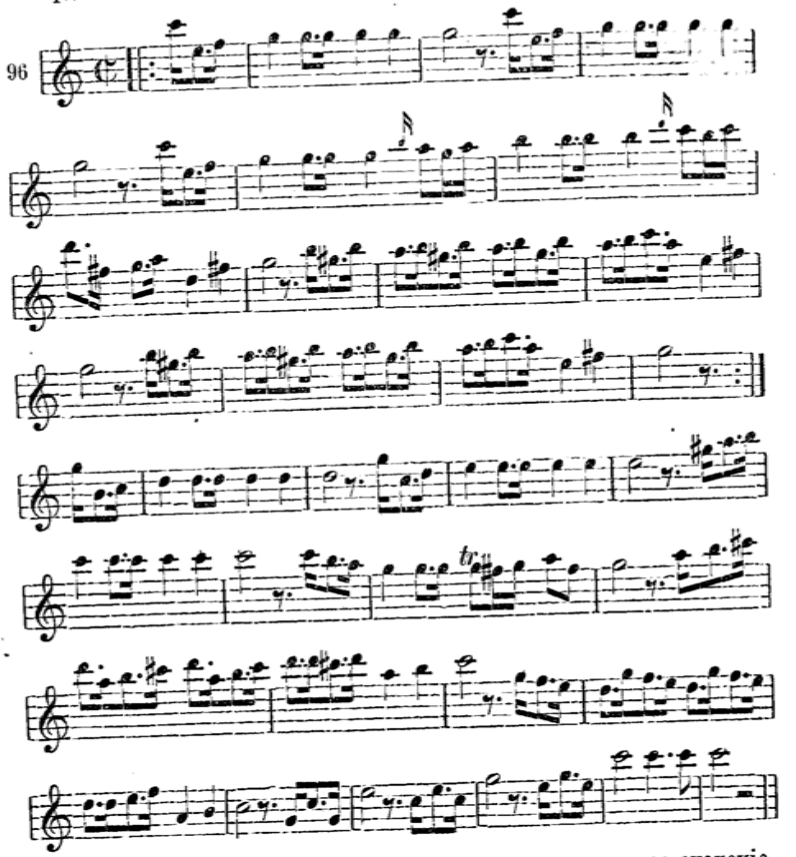
Торжественный маршъ—имѣетъ тактъ въ $^2/_4$. На каждый тактъ приходится два равномѣрныхъ шага, марширующаго, на 4 или 2 удара дирижорской палочки. Четное число тактовъ здѣсь не безусловно необходимо. Знаменитый маршъ изъ «Пророка» Мейербера начинается даже пятитактомъ.

95



Маршъ, № 22, изъ «Свадьбы Фигаро» представляетъ оригинальную конструкцію, состоящую въ очевидно умышленной монотонности заключеній частей, ихъ которыхъ почти всѣ заканчиваются на g. Это g господствуетъ уже въ первыхъ пяти тактахъ мелодіи, первое восьмитактное предложеніе заключается въ G-Dur'ѣ, затѣмъ слѣдуетъ предложеніе изъ двухъ тритактовъ, заканчивающихся точно также. Такимъ образомъ первая часть состоитъ изъ 14 тактовъ и повторяется. Вторая часть въ цѣломъ соотвѣтствуетъ первой, предъидущее предложеніе заключается опять въ g, послѣдующее посредствомъ того же шеститакта, которымъ заканчивается первая часть, обращается къ тоникѣ. Затѣмъ слѣдуетъ прибавленіе изъ четырехъ тактовъ, образующее короткое заключеніе на интервалахъ C-Dur'наго аккорда.

96



Этотъ маршъ, имѣющій въ оперѣ только сценическое значеніе, но все же служащій для маршировки, не имѣетъ тріо.

Торжественный маршъ не связанъ опредѣленными ритмическими фигурами, подобно танцамъ, но все же долженъ ясно опредѣлять равномѣрные шаги. Преобладающая форма для марша и тріо двухколѣнная малая форма пѣсни. Прелюдія (часто въ формѣ фанфары), вступленіе къ тріо, и, смотря по обстоятельствамъ, кода.

Здѣсь мы приводимъ конструкцію двухъ наиболѣе замѣчательныхъ, извѣстныхъ и любимыхъ маршей современныхъ композито-

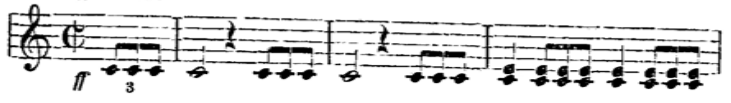
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

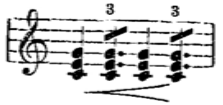
ровъ, которые служили и будутъ еще служить образцомъ для многихъ другихъ—мендельсоновскій свадебный маршъ—изъ «Сна въ лѣтнюю ночь» и вагнеровскій маршъ—шествіе изъ «Тангейзера» ибо оба они дѣйствительно служатъ для маршировки (на сценѣ).

Обѣ композиціи эти начинаются вступительной фанфарой трубъ

Мендельсонъ.

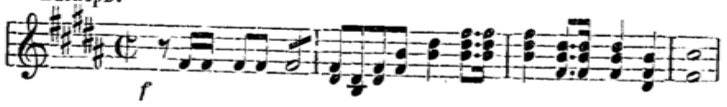
97





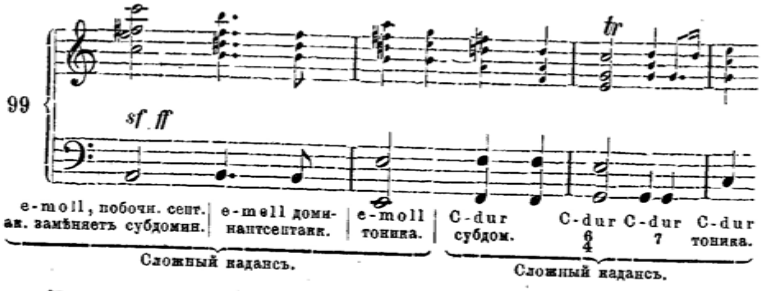
Вагнеръ.

98



У Мендельсона это вступленіе тотчасъ же ведетъ къ темѣ, основанной на знаменитой послѣдовательности аккордовъ:

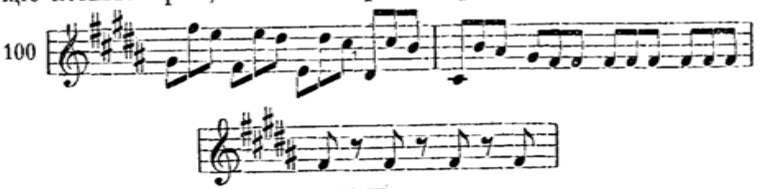
99



Непосредственное соединеніе двухъ кадансовъ e-moll и C-Dur выясняется изъ соотношенія трезвучія на третьей ступени къ субдоминантѣ и посредствомъ замѣны послѣдняго побочнымъ трезвучіемъ на секундѣ. E-moll и d-moll слѣдуютъ здѣсь одинъ за другимъ въ своихъ обоюдныхъ отношеніяхъ къ C-Dur.

Вступленіе Вагнера, получающее вслѣдствіе перехода на доминанту характеръ предъидущаго предложенія, не ведетъ непосредственно въ тему, но повторяется три раза, прерываемое намеками на будущіе мотивы марша, и только за третьимъ разомъ посредствомъ вста-

100



вленнаго перехода, ведетъ въ тему.

Вступленіе Вагнера такъ относится къ вступленію Мендельсона, какъ 24 такта къ 4.

Мендельсонъ составляетъ свою тему въ малой формѣ пѣсни трехколѣннаго склада:

Первая часть: $2\times4 = 8$ повторяется $=16$ тавтовъ

Вторая часть:

Предъидущее предложеніе: 8

Послѣдующее предложеніе $2\times4 = 8$

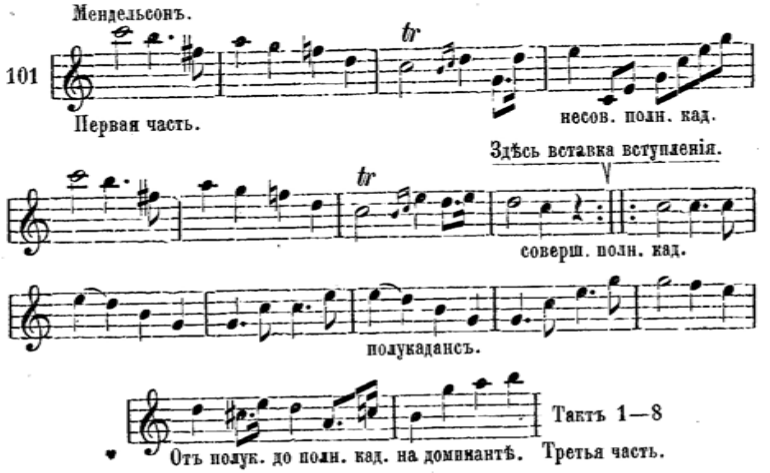
Вмѣстѣ 16 повторяется $=32$ такта

Вмѣстѣ 48 тактовъ.

Но Мендельсонъ включаетъ въ повтореніе перваго періода четыре такта прелюдіи, вслѣдствіе чего первая часть состоитъ изъ 20 тактовъ. Съ 4 тактами прелюдіи длина цѣлаго достигаетъ до 56 тактовъ.

Мендельсонъ.

101

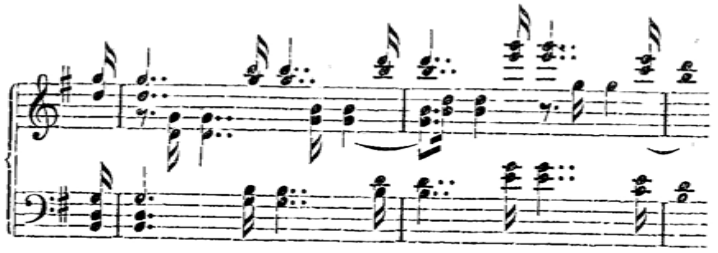


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Слѣдовательно маршъ Мендельсона держится болѣе въ рамкахъ раньше разобранныхъ нами сложныхъ формъ пѣсни, тогда какъ маршъ Вагнера приближается по конструкціи къ большимъ симфоническимъ инструментальнымъ формамъ, о которыхъ рѣчь впереди.

Мендельсонъ пишетъ затѣмъ тріо въ G-Dur'ѣ,

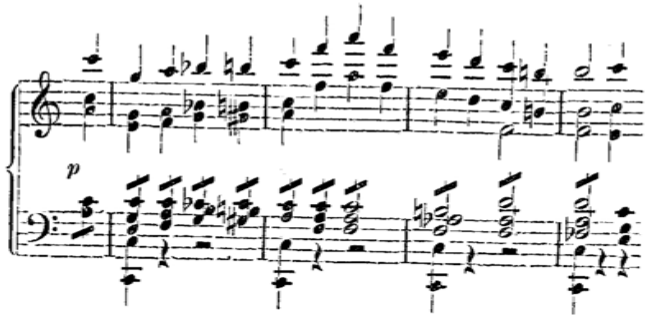
102



которое ведетъ къ повторенію главной партіи, сокращенной на этотъ разъ въ восьмитактный періодъ.

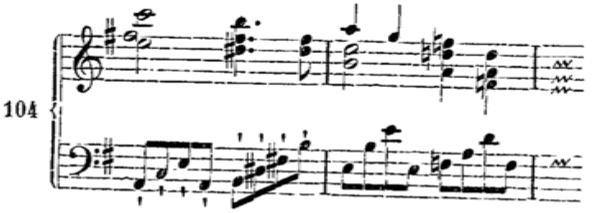
Затѣмъ слѣдуетъ второе тріо въ F-Dur

103



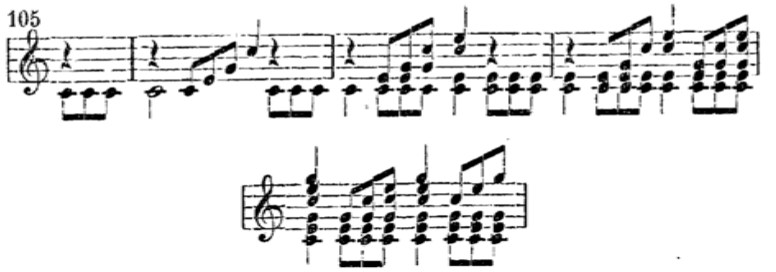
затѣмъ вся тема безъ повторенія съ нѣкоторымъ фигураціоннымъ наростаніемъ

104



вступленіе съ наростаніемъ звучности:

105

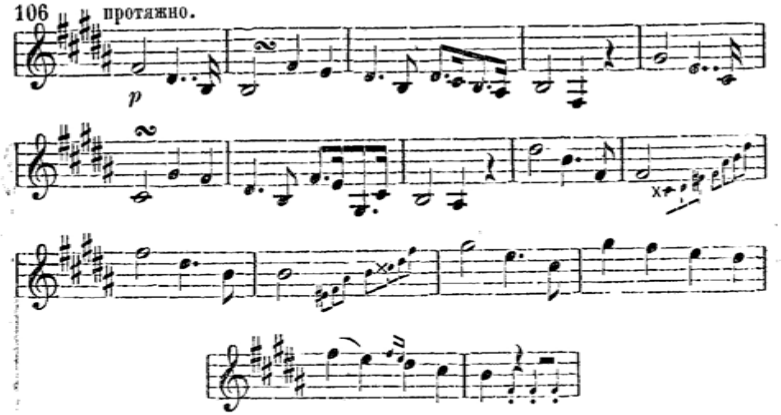


наконецъ полная блеска кода изъ $2 \times 8 + 10$ тактовъ.

Во всѣхъ частяхъ (кромѣ первой) композиторъ избѣгаетъ полныхъ, совершенныхъ кадансовъ. Вслѣдствіе этого маршъ пріобрѣтаетъ тотъ характеръ непрестаннаго движенія, эстетической напряженности, какого изъ прежнихъ композиторовъ особенно умѣлъ достигать Веберъ въ своихъ увертюрахъ.

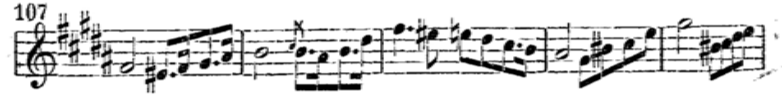
Вагнеръ составляетъ свою тему не въ формѣ пѣсни, а въ формѣ большаго шестнадцатитактнаго періода

106 протяжно.



и непосредственно присоединяетъ сюда другую тему въ томъ же тонѣ и также въ формѣ шестнадцатитактнаго періода.

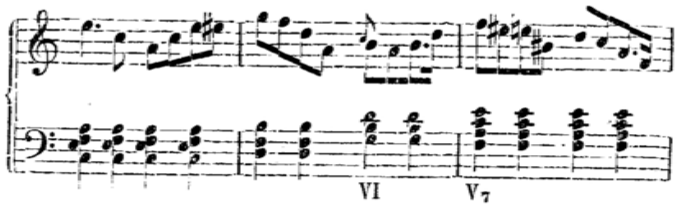
107



Здѣсь предъидущее предложеніе образуетъ полукадансъ на доминантѣ, септаккордъ:

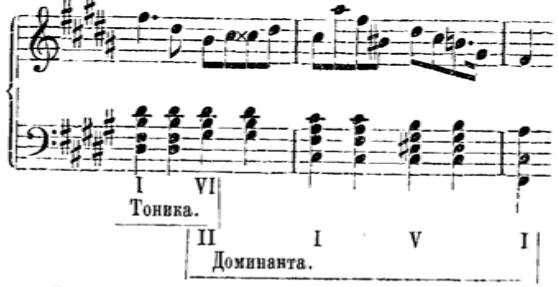
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

108



послѣдующее предложеніе—полный кадансъ въ тонѣ доминанты, куда это предложеніе и модулируетъ.

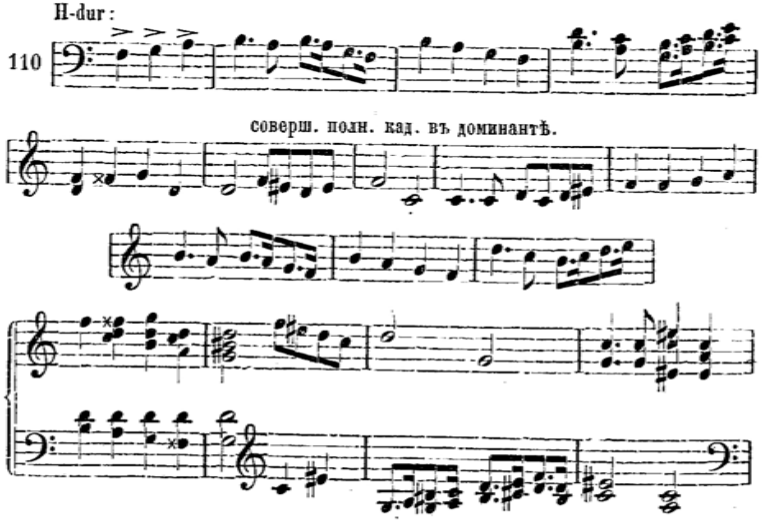
109

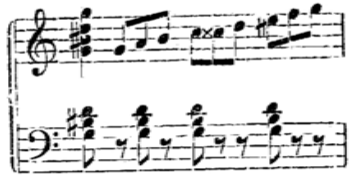


Затѣмъ слѣдуетъ шестнадцатитактный отдѣлъ, приближающійся на этотъ разъ болѣе къ формѣ удвоеннаго предложенія, чѣмъ къ формѣ періода, ибо вторая часть (занимающая мѣсто послѣдующаго предложенія) заключается полукадансомъ. Смѣлая модуляція въ этомъ предложеніи дѣлаетъ то, что полукадансъ этотъ является въ Cis-Dur'ѣ,

H-dur:

110

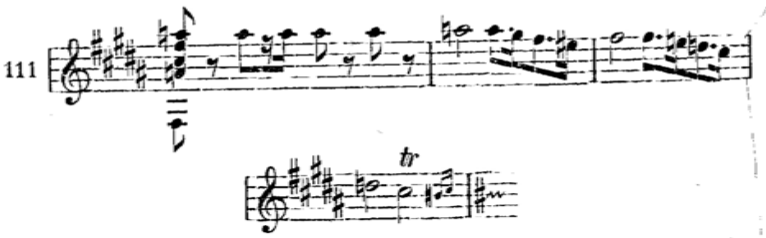




И такъ мы теперь имѣемъ уже три шестнадцатитактныя части, изъ которыхъ первая образуетъ періодъ въ тонѣ тоники, вторая — періодъ, модулирующій въ тонъ доминанты, а третья состоитъ изъ двухъ соотвѣтствующихъ предложеній, модулирующихъ – первое изъ тона тоники въ тонъ доминанты, второе—еще на два тона дальше по квинтовому кругу.

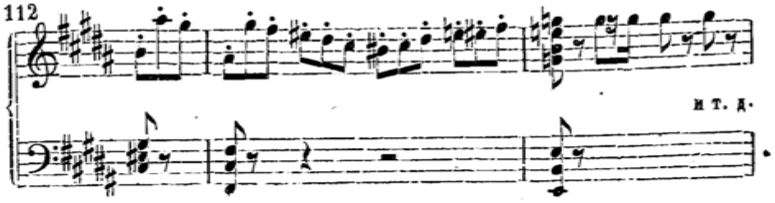
Теперь начинается новое предложеніе, то самое, на которое были уже намеки во введеніи, начинается оно минорной субдоминантой того же тона, доминантой котораго заканчивается предшествующее:

111



Предъидущее предложеніе заключается доминантой Cis-Dur'а, это-же начинается минорной субдоминантой того-же тона, но являющейся здѣсь тоникой fis-moll'я. Предъидущее предложеніе заключается несовершеннымъ полнымъ кадансомъ въ Fis-Dur'ѣ, и, какъ выше, вслѣдъ за Gis-Dur'нымъ трезвучіемъ слѣдовало трезвучіе fis-moll'ное, такъ здѣсь за Fis-Dur'нымъ трезвучіемъ слѣдуетъ трезвучіе e-moll'ное.

112

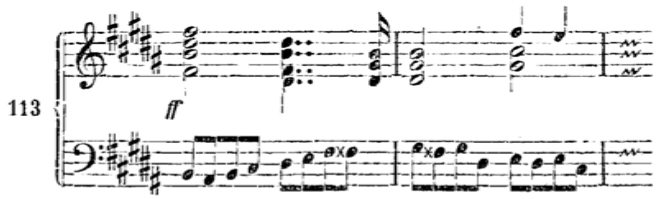


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Послѣдующее предложеніе на пятомъ тактѣ обращается на доминанту главнаго тона, гдѣ тотчасъ-же вновь выступаетъ вступленіе трубъ; такимъ образомъ это послѣдующее предложеніе простирается на 12 тактовъ = 4 + 8.

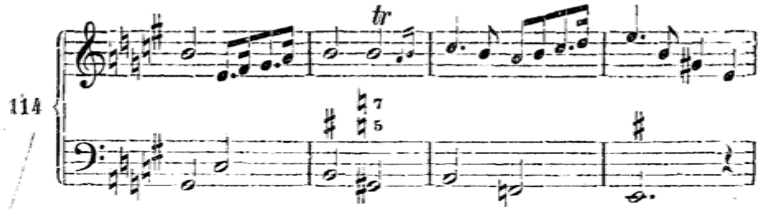
Теперь вмѣстѣ съ главной темой начинается повтореніе всего того, что было до сихъ поръ, съ поддержкой еще хороваго пѣнія.

Къ этому полному, занимающему 68 тактовъ, повторенію еще разъ присоединяется главная партія *ff* и усиленная фигурація.



Кода, заканчивающая маршъ, исчерпываетъ первую, вторую темы и вступленія.

Въ листовскомъ фортепіанномъ переложеніи этого знаменитаго марша нѣжная тема, сопровождающая въ оперѣ выходъ пѣвцовъ,



образуетъ собственное тріо марша, которые мы, разбирая здѣсь оригинальную композицію, опускаемъ. Мы признаемъ скорѣе въ вагнеровскомъ маршѣ, маршъ со многими частями (самостоятельными темами), но безъ тріо.

Оба разбираемые марша имѣютъ то сходство, что ихъ начала составляютъ сложный кадансъ (слѣдовательно заключительную формулу).

Сопоставимъ теперь конструкцію обоихъ маршей:

Свадебный маршъ Мендельсона.

	такта.
Вступленіе 4 такта.	
Главная партія: малая трехколѣнная форма пѣсни съ повтореніями	52
Первое тріо въ G-Dur'ѣ:	
Первая часть: расширенная форма предложенія, предъидущее предложеніе: полукадансъ на доминантѣ—шесть тактовъ повторяется	12
Вторая часть: удвоенное предложеніе, A-Dur—G-Dur, несоверш. полн. кад., 2×4 такта, повторяется	16
Повтореніе главной партіи, сокращенной въ періодъ безъ повторенія	8
Второе тріо въ F-Dur'ѣ:	
Первая часть: форма предложенія 8 тактовъ	8
Вторая часть: форма предложенія 8 тактовъ,—повторяется .	16
Переходная часть: предъидущее предложеніе: d-moll, полукад. на доминантѣ 8 тактовъ, послѣдующее предложеніе, переводящее изъ—8 тактовъ.	16
Повтореніе главной партіи: малая трехколѣнная форма пѣсни 3×8	24
Кода: вступленіе: 4 такта тематическое воспоминаніе 8 тактовъ, повторяется: 16 тактовъ, заключеніе 10 тактовъ .	30
Итого	182

Маршъ-шествія Вагнера.

	такта.
Вступленіе: интрада 4, промежуточное предложеніе⌣4⌣, интрада 4, пром. предл.⌣2, пром. предл. (четвертая тема) 4, пром. предл. 2⌣, интрада 4, промеж предл. 4⌣ .	23⌣
Главная партія: періодъ въ ладу тоники	16
Вторая тема: модулирующій періодъ	16
Третья тема: удвоенное предъидущее предложеніе . . .	16
Четвертая тема: удвоенное предложеніе съ переходомъ (8+4)+8 тактовъ	20
Повтореніе всѣхъ четырехъ темъ.	68
Повтореніе главной партіи: предъид. предл., какъ выше, посл. предл. съ замедленнымъ заключеніемъ и прерванный кадансъ съ $\frac{4}{2}$	17⌣
Кода: считая и этотъ прерванный кадансъ 8 тактовъ, вторая тема 8⌣, интрады и заключеніе 21	36
Итого	212

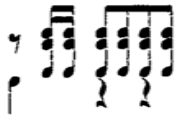
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Похоронный маршъ имѣетъ темпъ самаго медленнаго Largo. Неподражаемый образчикъ его далъ Бетховенъ въ одной фортепіанной сонатѣ (ср. № 83 стр. 60) Слѣдующій вслѣдъ за нимъ по популярности—маршъ Шопена встрѣчается тоже въ фортепіанной сонатѣ. Похоронный маршъ пишется всегда въ минорѣ, тріо почти всегда въ мажорѣ,—въ одноименномъ и параллельномъ мажорѣ, или въ мажорномъ тонѣ субмедіанты (нижняя терція отъ c-moll, т. е.,—As-Dur). Торжественные марши въ минорѣ, неслужащіе собственно для погребальныхъ церемоній, но предназначенные для печальнаго торжества, не нуждаются въ столь медленномъ темпѣ.

Конструкція марша Бетховена показана выше. Тріо (въ As-Dur'ѣ) состоитъ изъ двухъ четырехтактныхъ предложеній, которыя повторяются. Къ повторенію марша присоединяется кода, заканчивающаяся въ мажорѣ.

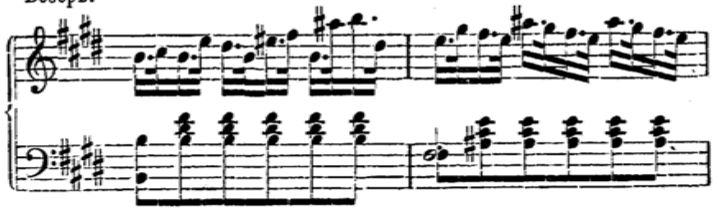
Полонезъ.

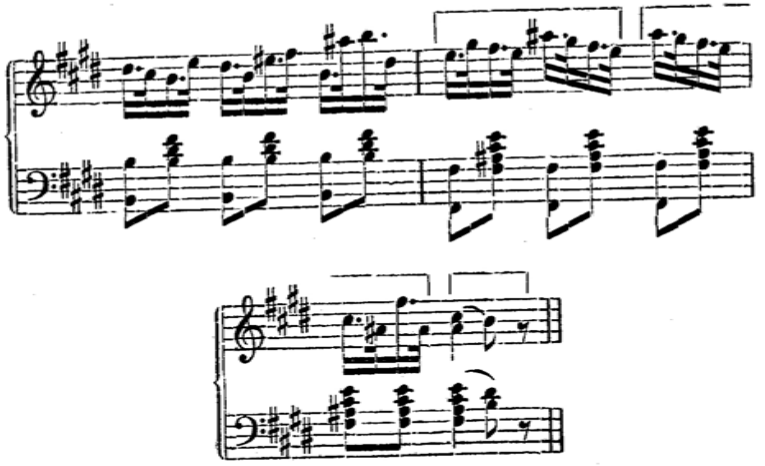
Это быстрый маршъ въ $^3/_4$. На каждую четверть приходится одинъ шагъ. Характерная ритмическая фигура въ полонезѣ слѣдующая:



Но она не всегда обязательно должна быть проведена, какъ показываютъ безчисленные примѣры. Далѣе характерно для полонеза то, что онъ всегда старается раздѣлить два послѣдніе такта каждаго періода на три двучетвертные такта:

Веберъ.





Контрдансъ, кадриль

такъ-же сходенъ съ маршемъ, но пишется въ $^2/_4$ и $^6/_8$, при чемъ на каждый тактъ приходится два шага. Въ немъ шесть частей, раздѣленныхъ паузами; послѣдняя часть непосредственно переходитъ въ настоящій (круговой) танецъ.

Двѣнадцатая задача.

Написать марши и полонезы, преимущественно по приведеннымъ главнымъ формамъ.

§ 21.

Идеализованныя формы танца.

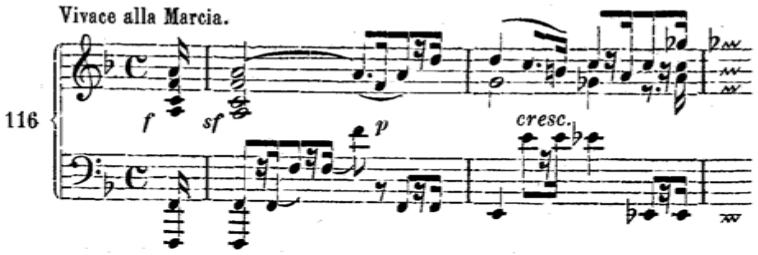
Есть много композицій, вовсе не предназначенныхъ для танца и не принаровленныхъ къ нему, но которыя заимствуютъ у извѣстной формы танца ритмическій мотивъ и общія основныя черты построенія, отличаясь лишь въ большинствѣ случаевъ большей свободой. Самымъ удобнымъ для этого оказался вальсъ, про-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

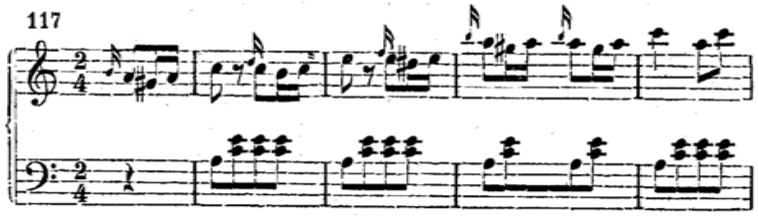
славленный произведеніями Шуберта, Вебера (приглашеніе на танецъ), но особенно Шопена. Эти прелестныя картинки соединяютъ всѣ тонкости художественной техники, доведенной до совершенства, въ ритмѣ танца, принятомъ съ полною свободой. Шопеномъ и многими другими, по большей части его послѣдователями, такое-же идеальное совершенство придано формѣ мазурки (первообразу нашей польки-мазурки) и полонезамъ. И другіе національные танцы, какъ Болеро, Тарантелла и т. д. были разработаны такимъ же образомъ.

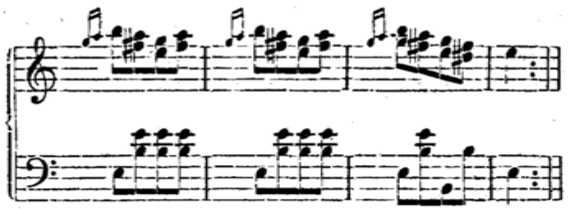
Въ настоящее время выдающіеся композиторы съ равнымъ интересомъ обратили вниманіе на устарѣвшія формы танцевъ предъидущаго столѣтія — Сарабанда, Бурре, Ригодонъ и т. д. Особенно выдаются въ этой области произведенія Раффа.

Наши классики обратили особенное вниманіе въ этомъ отношеніи на маршъ. Самыми извѣстными считаются похоронный маршъ Бетховена въ героической симфоніи, еще болѣе извѣстный въ As-Dur'ной сонатѣ, торжественный маршъ въ A-Dur'ной сонатѣ op. 109

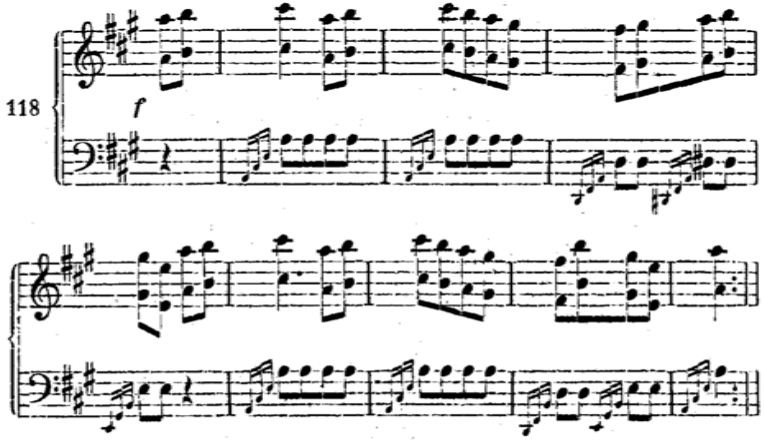


съ тріо въ формѣ канона и маршъ изъ «Аѳинскихъ развалинъ». Сюда же принадлежитъ моцартовскій маршъ Alla turca изъ A-Dur'ной сонаты





Особенность этой композиціи составляетъ восьмитактный періодъ, слѣдующій за каждой частью въ видѣ коды:



Въ похоронномъ маршѣ Шопена лѣвая рука поразительнымъ образомъ подражаетъ глухому звону колоколовъ, родъ «Basso ostinato», какъ и во 2 Impromtu и одномъ изъ этюдовъ того-же композитора.

Важнѣйшая изъ формъ идеализованныхъ танцевъ—форма, происшедшая изъ стариннаго менуэта, занимающая постоянное мѣсто въ большихъ инструментальныхъ произведеніяхъ нашихъ классиковъ подъ именемъ менуэта или скерцо.

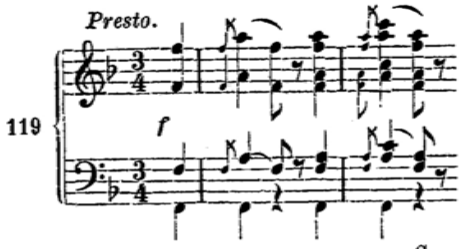
Формы этого рода — большія пѣсни двухъ или трехколѣннаго склада, разнообразно модифицированныя расширеніями и сокращеніями то той, то другой части, что уже было показано во многихъ примѣрахъ предшествовавшаго отдѣла. Тріо въ исключительныхъ лишь случаяхъ пишется въ тонѣ доминанты, большею-же частью — въ томъ-же тонѣ, въ минорныхъ пьесахъ — въ одноименномъ мажорномъ тонѣ. Въ моцартовскихъ Es-Dur'ной и C-Dur'ной симфоніяхъ

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

тріо остается въ главномъ тонѣ, въ g-moll'ной симфоніи—въ одноименномъ мажорѣ. Въ D-Dur'ной (№ 1) симфоніи Гайдна тріо—въ субмедіантѣ одноименнаго тона: въ B-Dur'ѣ,—это не рѣдкое модуляціонное соотношеніе частей. Въ первой, второй, героической, четвертой, пасторальной и восьмой симфоніяхъ Бетховена—тріо, какъ и въ упомянутой моцартовой симфоніи, находится въ томъ-же тонѣ, какъ и скерцо, въ пятой (C-moll) и девятой—въ одноименномъ мажорѣ, въ седьмой—въ мажорномъ тонѣ субмедіанты: здѣсь скерцо въ F-Dur'ѣ, а тріо въ D-Dur'ѣ. Седьмая симфонія единственная изъ симфоній Бетховена, гдѣ тріо находится не въ томъ-же строѣ, что и вся симфонія.

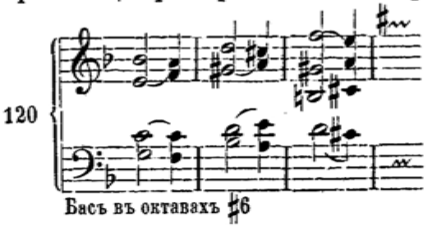
Гайдновскіе симфоніи и квартеты—и нетолько пользующіеся всемірной извѣстностью, но и многіе другіе менѣе извѣстные, представляютъ неисчерпаемый источникъ превосходныхъ образцовъ того рода, который болѣе приближается къ первоначальной формѣ. Такіе-же образцы находятся въ инструментальныхъ произведеніяхъ Моцарта, во многихъ фортепіанныхъ сонатахъ, дуэтахъ, тріо, струнныхъ квартетахъ Бетховена. Скерцо первой, второй, четвертой и восьмой симфоній этого-же композитора держатся въ тѣхъ-же границахъ. Мы должны здѣсь объяснить на нѣсколькихъ примѣрахъ, какъ Бетховенъ обращался съ построеніемъ этой формы въ другихъ произведеніяхъ, какъ онъ ее расширялъ и передѣлывалъ въ скерцо, что-бы подстрекнуть изучающихъ композицію къ болѣе основательному изученію другихъ формъ.

Въ седьмой, A-Dur'ной, симфоніи первая часть скерцо имѣетъ особенность въ построеніи, состоящую въ томъ, что здѣсь какъ вступленіе, предпосланъ двутактъ:



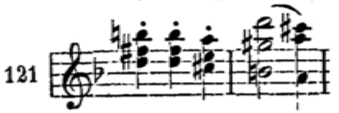
служащій далѣе всегда связью между частями. Со стороны модуляціонной интересно то, что эта часть заключается въ A-Dur'ѣ (строй

симфоніи) и этотъ строй получается вслѣдствіе внезапнаго перехода изъ F-Dur'а при помощи чрезмѣрнаго секстъ-аккорда:

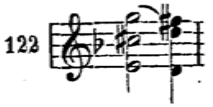


Въ цѣломъ первая часть состоитъ изъ шестнадцатитактовъ періода четвертой формы (стр. 16), послѣдующее предложеніе котораго при посредствѣ заключительной формулы расширена до шести тактовъ и ему предшествуетъ введеніе (вступленіе) изъ двухъ тактовъ.

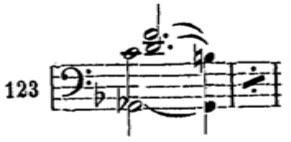
Слѣдующая вторая часть напротивъ настолько переходитъ обычныя границы нашей формы, что принимаетъ (какъ въ сонатной формѣ) характеръ проведенія. Вслѣдъ за повтореніемъ четырехъ тактовъ вступительнаго мотива (№ 119) изъ повторенія мотива —



(ср. № 120) частью цѣликомъ, частью только втораго такта образуется восьмитактное предложеніе, второй мотивъ котораго перенесенъ въ D-Dur,



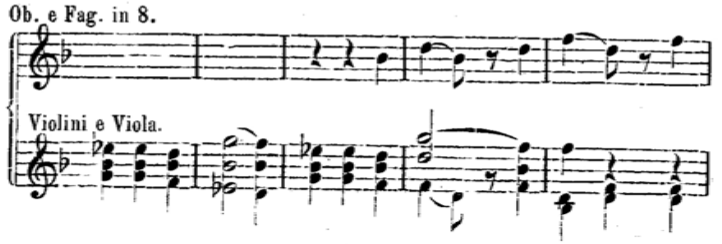
онъ повторяется четыре раза, затѣмъ четырьмя тактами въ c-moll



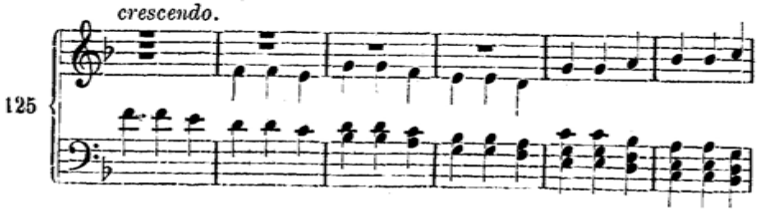
ведетъ на доминанту отъ C-dur. Мы слѣдовательно имѣемъ, не считая вступленія, сложное предложеніе, модулирующее изъ A-Dur въ C-Dur. Это предложеніе повторяется теперь совершенно подобнымъ-же образомъ, но на этотъ разъ модулируя изъ C-Dur'а въ B-Dur.

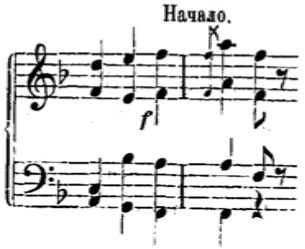
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Теперь наступаетъ вновь какъ-бы повтореніе въ B-Dur'ѣ, но уже на третьемъ тактѣ къ нему присоединяется вступительный мотивъ:

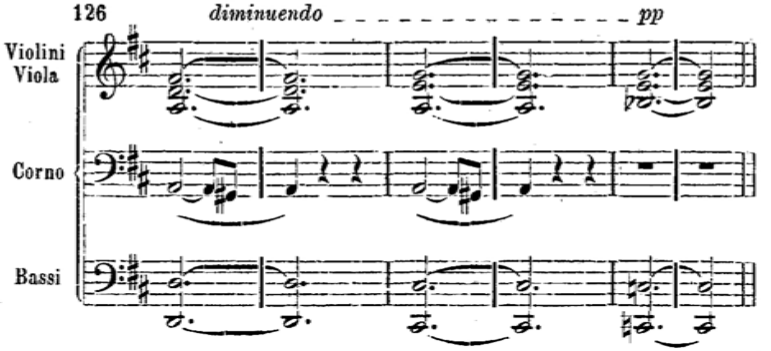


и ведетъ къ двукратному приведенію перваго восьмитактнаго предложенія, причемъ басъ его въ четырехголосномъ подражаніи (послѣднее въ противоположномъ движеніи)





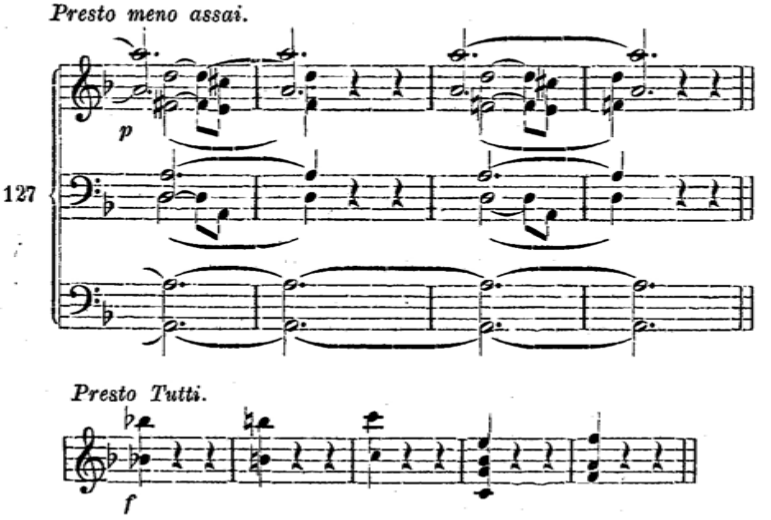
ведетъ въ третью часть (повтореніе первой). Заключеніе на этотъ разъ образуется сначала въ C-Dur'ѣ при посредствѣ восьмитактной заключительной формулы, а затѣмъ при посредствѣ такой-же формулы изъ двѣнадцати тактовъ въ F-Dur'ѣ. Послѣ этого совершеннаго заключенія вступительный мотивъ перескакиваетъ на терцію *a*. На этомъ *a*, которое сначала берутъ *tutti ff.*, и которое затѣмъ остается *p* у скрипокъ, является трio въ D-Dur, оно продолжается по правиламъ формы распространенной пѣсни трехколѣннаго склада, и ведетъ при посредствѣ четырнадцатитактоваго прибавленія чрезъ знаменитое ложное наслоеніе:



обратно въ скерцо, которое цѣликомъ повторяется, за исключеніемъ лишь повторенія второй части.

Затѣмъ слѣдуетъ повтореніе трio со всѣми повтореніями и прибавленіями.

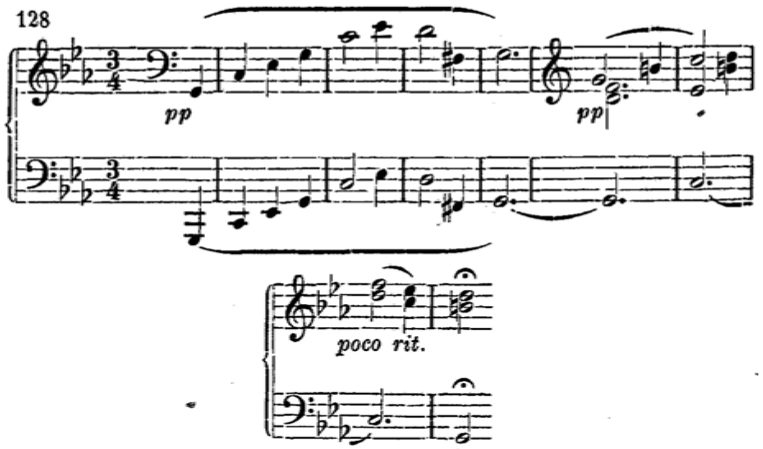
Еще разъ повтореніе скерцо безъ повтореній. Повтореніе перескакиваетъ потомъ еще разъ на тоже *a*, которое ведетъ къ трio. Но только оба первые такта являются одинъ разъ въ мажорѣ, одинъ разъ въ минорѣ, затѣмъ—краткое заключеніе.



Еще оригинальнѣе образуется скерцо пятой, c-moll'ной симфоніи. Предъидущее предложеніе:

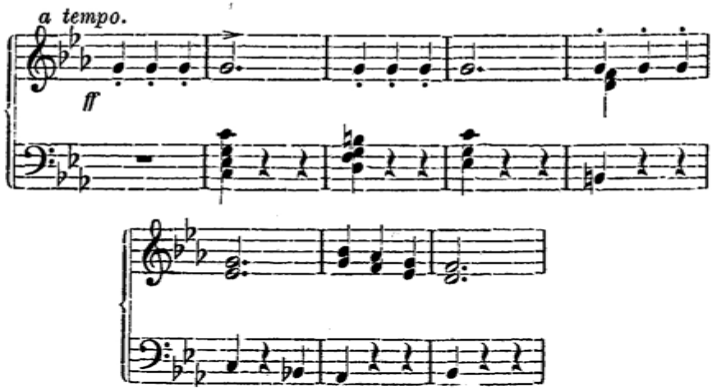
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

128



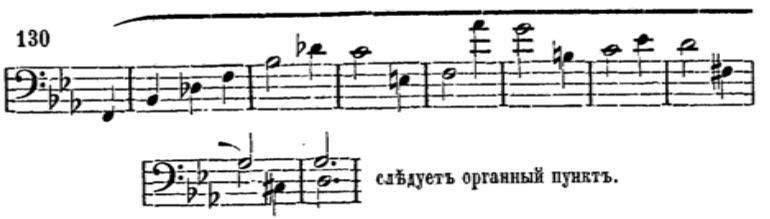
повторяется съ краткимъ расширеніемъ. Затѣмъ является совершенно новая тема,

129



которая начинается въ c-moll'ѣ, дѣлаетъ полукадансъ въ Es-Dur'ѣ, затѣмъ повторяется въ es-moll'ѣ съ полукадансомъ въ Ges-Dur, перескакиваетъ въ слѣдующихъ четырехъ тактахъ въ доминанту es-moll'я и образуетъ здѣсь формулу полукаданса на протяженіи восьми тактовъ. Доминанта es-moll'я: B-Dur, служитъ лишь для присоединенія повторенія предъидущаго — вмѣсто того, чтобы идти отъ c-moll къ B-Dur, какъ доминантѣ отъ es-moll, на этотъ разъ Бетховенъ идетъ здѣсь отъ b-moll къ C-dur, какъ доминантѣ отъ f-moll. При этомъ повтореніе перваго предъидущаго предложенія растянуто съ 8 на 18 тактовъ и приспособлено къ модуляціи въ c-moll.

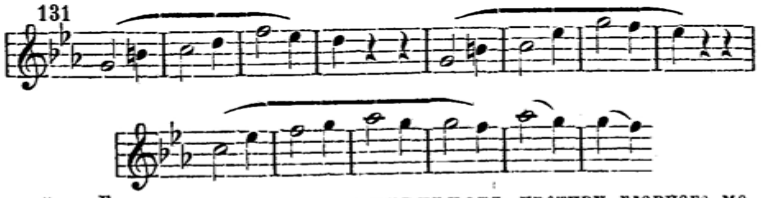
130



слѣдуетъ органный пунктъ.

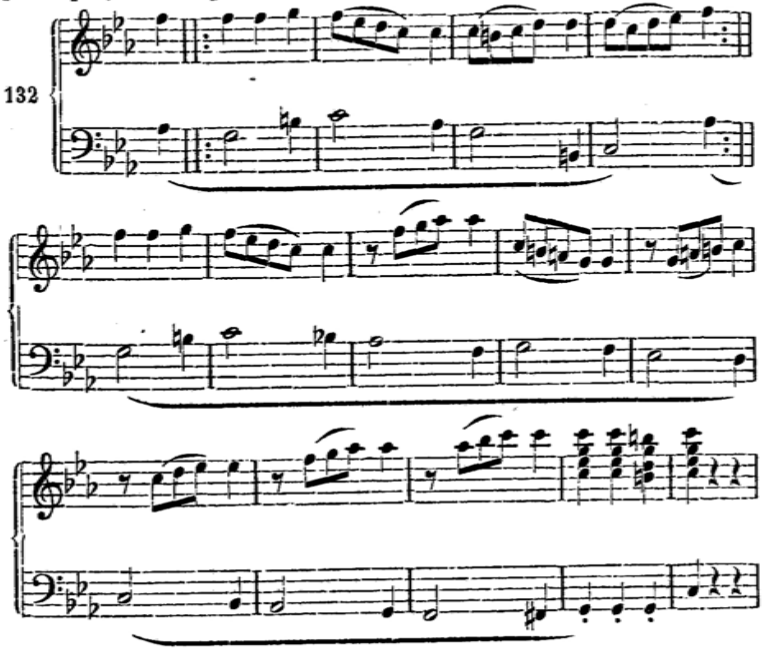
Теперь снова изъ доминанты f-moll,=C-Dur, образуется тоника c-moll. Первая тема повторяется, вторая половина ея повторяется ходообразно,

131



затѣмъ Бетховенъ контрапунктируетъ противу главнаго мотива темы, находящагося въ басу прелестную, живую мелодію, которая образуетъ совершенный кадансъ,

132

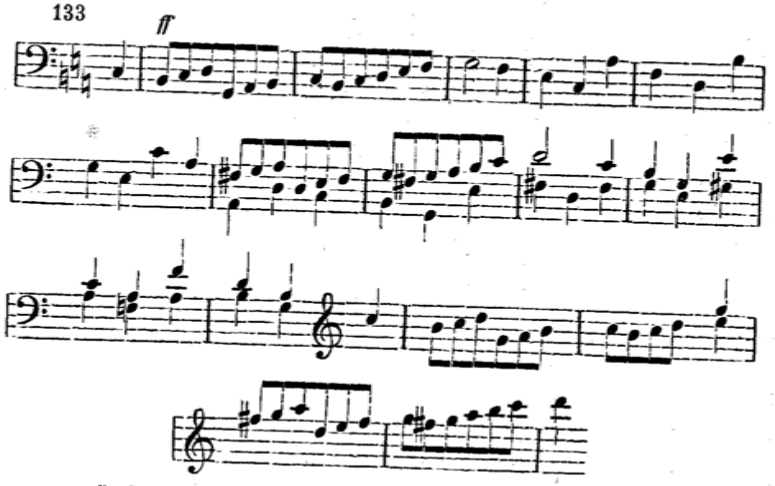


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

поддерживаемый еще восьмитактнымъ прибавленіемъ. Кромѣ этихъ двухъ заключеній все предложеніе имѣетъ еще полукадансъ.

Тріо менѣе отступаетъ отъ правилъ, оно замѣчательно фугированною разработкой

133



и мощной басовой фигурой, съ которой начинается вторая часть. Первая часть по правиламъ заключается въ G-Dur'ѣ, а вторая въ C-Dur'ѣ. Но повторяясь, она мѣняетъ *cresc. al ff* на *diminuendo al pp*, и, не прерываясь, непосредственно приводитъ къ повторенію скерцо. Разборъ дальнѣйшаго теченія этой прелестной вещи предоставляется молодому композитору. Мы сдѣлали,—насколько это было необходимо,— указанія на этого рода изученіе партитуры.

Тринадцатая задача.

Сочинить менуэты и скерцо, не переступая преднамѣренно границъ формы пѣсни.

§ 22.

Особенныя формы.

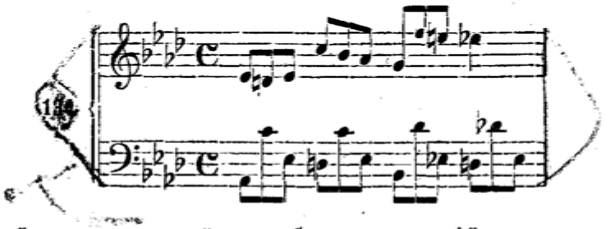
Существуетъ много характерныхъ и достойныхъ вниманія произведеній — причемъ многія изъ нихъ чрезвычайно оригинальны по построенію, — которыя, не принадлежа къ опредѣленной формѣ танцевъ, принадлежатъ выше разобраннымъ формамъ пѣсни. Прежде всего должны быть упомянуты здѣсь композиціи въ медленномъ tempo какъ «Элегіи, Баллады, Пѣсни безъ словъ» и многія другія съ различными названіями, относящимися отчасти къ содержанію какъ напр. «Меланхолія, Покорность, Ноктюрнъ и т. д.», составляющія самостоятельныя пьесы или такія, которыя составляютъ части большихъ композицій. Къ послѣднимъ принадлежатъ напр. Andante сонаты op. 28 Бетховена, отдѣльныя части котораго были разобраны въ предъидущемъ отдѣлѣ. (Ср. № 23. 70).

Четырнадцатая задача.

Написать медленную пьесу въ сложной формѣ пѣсни.

Образцами отдѣльныхъ частей могутъ служить въ достаточномъ количествѣ примѣры перваго отдѣла. Не менѣе велико число композицій этого рода въ скоромъ tempo. Здѣсь можно вкратцѣ разобрать чрезвычайно привлекательный образчикъ этого рода, ибо онъ особенно поучителенъ: Impromptu op. 29 Шопена.

Лѣвая рука при посредствѣ вставнаго задержанія *d* проводитъ интересный фигураціонный мотивъ,



который мы должны намѣтить, ибо начинающій легко можетъ упустить его, имѣя дѣло съ подобной конструкціей, въ полной жизни и мысли фигурированной пьесѣ.

Вся композиція протекаетъ въ непрерывномъ движеніи. Кадансы большей частью прикрыты живой фигураціей.

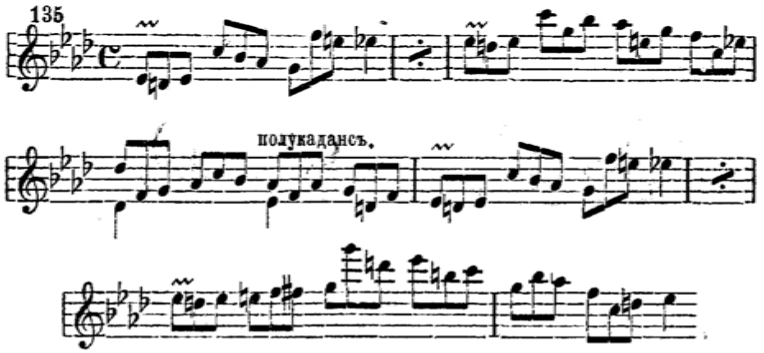
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Первая часть (основанная на вышеуказанномъ мотивѣ) имѣетъ форму пѣсни трехколѣннаго склада изъ 8, 10 и 16 тактовъ.

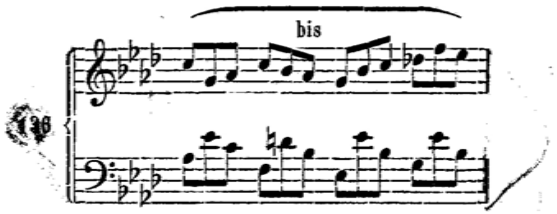
Тріо имѣетъ форму пѣсни двухколѣннаго склада изъ 16 и |: 16 :| тактовъ.

Повтореніе первой части исполняется буквально, короткое прибавленіе ведетъ къ заключенію.

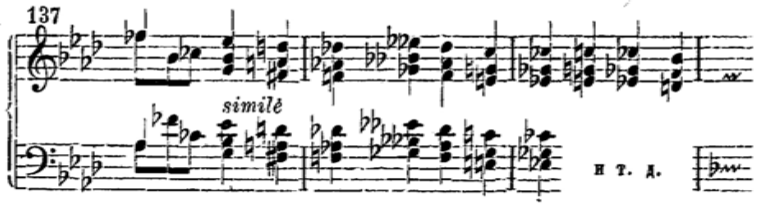
Если мы обратимся къ отдѣльнымъ частямъ, то въ началѣ мы найдемъ по правиламъ составленный періодъ второй формы изъ предшедшаго и послѣдующаго предложенія, по 4 такта каждое.



Вторая часть модулируетъ туда и сюда, изъ Es-Dur въ b-moll, обратно на As-Dur, между As-Dur и Es-Dur:

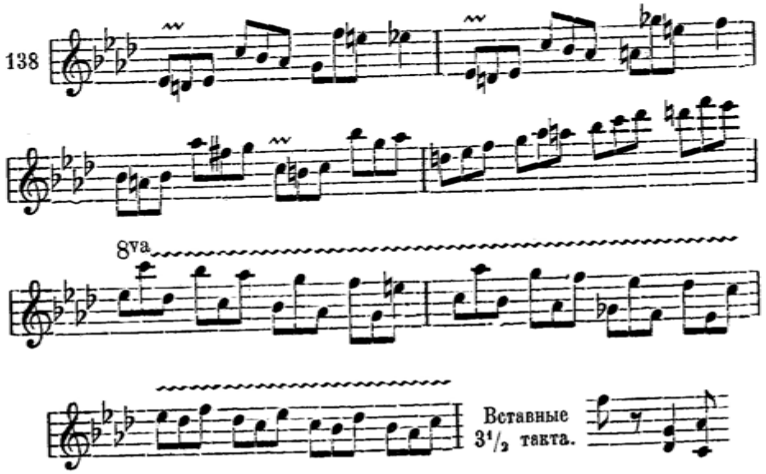


перескакиваетъ затѣмъ на хроматическую послѣдовательность секстъ-аккордовъ,



повтореніе которыхъ удлиняетъ ее на два такта и затѣмъ при посредствѣ полукаданса ведетъ къ повторенію третьей части.

Относительно большое протяженіе этой третьей части не представляетъ для насъ ничего новаго, но чтобы лучше разсмотрѣть протяженіе, выгодно сразу выдѣлить предложеніе, по примѣру нашихъ первыхъ упражненій, и ограничиться рамками перваго періода.



Слѣдуетъ прибавленіе и переходъ въ тріо. Интересная модуляція послѣдняго предоставляется самостоятельному разсмотрѣнію ученика. Надо только замѣтить, что второй періодъ этой пѣсни двухколѣннаго склада не имѣетъ никакого тематическаго отношенія къ первому. Подобныя сопоставленія мы часто находимъ уже у Моцарта, особенно въ оперѣ.

Пятнадцатая задача.

Написать пьесу скораго темпа въ сложной формѣ пѣсни, не приближаясь ни къ какой опредѣленной формѣ танца.

Особенно слѣдуетъ избѣгать употребленія стереотипной формы аккомпанимента съ танцовальнымъ ритмомъ.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

B. Низшія формы рондо.

§ 23.

Низшія формы рондо въ сущности также основаны на заключающихся въ нихъ элементарныхъ формахъ и отличаются отъ сложныхъ формъ пѣсни лишь болѣе непосредственной внутренней связью частей. При томъ онѣ часто встрѣчаются вмѣстѣ съ формою пѣсни, такъ что можно колебаться, которую изъ двухъ формъ принять въ данномъ случаѣ. Такимъ образомъ—какъ съ одной стороны формы пѣсни пытаются иногда выйдти изъ своихъ узкихъ рамокъ,—такъ съ другой стороны формы рондо допускаютъ болѣе узкія границы.

Свойство формы рондо, откуда оно и получила свое названіе (хороводное пѣніе),—удаленіе отъ главной темы и снова возвращеніе къ ней. Но свойство, благодаря которому, рондо особенно отличается отъ сложной формы пѣсни,—это особенно ясно въ танцовальныхъ формахъ,—состоитъ въ метрической и ритмической не связности конструкціи и сочиненія. Тутъ совершенно исключается ритмическое единообразіе. Фантазія какъ со стороны конструкціи, такъ и со стороны ритмической, опирается сама на себя, свободно—даже болѣе—лишена всякой опоры.

Формы рондо дѣлятъ на низшія и высшія. Низшія исключительно основываются на формѣ пѣсни и ея элементахъ, высшія—отчасти на сонатной формѣ, такъ что требуется предварительное знакомство съ послѣдней. (Избрать вмѣсто такихъ названій выраженія «малая и большая» кажется намъ не совсѣмъ подходящимъ, ибо это различіе мало касается объема).

Существенное различіе низшихъ формъ рондо между собою основано на числѣ употребленныхъ темъ. Вслѣдствіе этого различаютъ:

Рондо первой формы, съ одной темой,
Рондо второй формы, съ двумя темами,
Рондо третьей формы, съ тремя темами.

§ 24.

Рондо первой формы.

Въ рондо первой формы есть только одна самостоятельная тема. Между нею и его повтореніями не образуется никакихъ законченныхъ формъ. Къ этимъ послѣднимъ принадлежитъ кромѣ формъ пѣсни, періодъ и большое заканчивающееся на тоникѣ предложеніе (§ 61). Другія формы предложенія не считаются достаточно законченными, что-бы имѣть притязаніе на значеніе темы по отношенію къ главной темѣ.

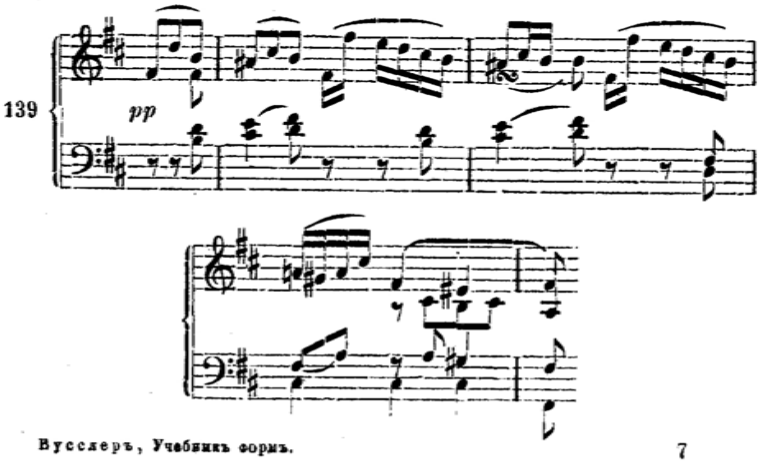
Тема всегда имѣетъ строго законченную форму, большею частью форму пѣсни или большаго періода, рѣдко лишь большаго распространеннаго предложенія.

Промежуточныя предложенія этой формы бываютъ или **тематическаго** содержанія, т. е. развиваютъ мысли главной темы, или имѣютъ собственное содержаніе, т. е. вводятъ новые мотивы, но не разрабатывая ихъ въ законченную форму.

Повторенія темы обыкновенно варіируются. Особенно часто это бываетъ въ медленномъ темпѣ, которому по преимуществу присуща эта форма.

Заключеніе часто расширяется посредствомъ прибавленія, (большею частью тематическаго).

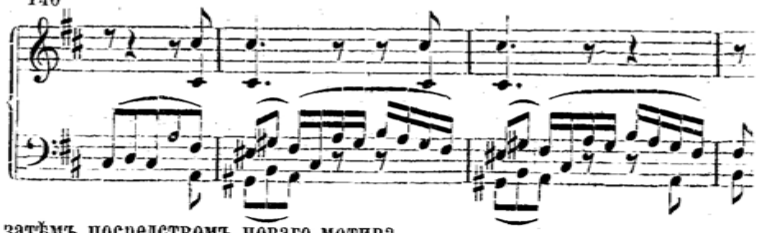
Примѣръ подобнаго рондо мы находимъ въ Largo appassionato D-Dur'ной сонаты Бетховена ор. 2.; тема ея имѣетъ форму расширенной пѣсни двухколѣннаго склада (ср. № 50,—51). По окончаніи ея начинается слѣдующее предложеніе въ h-moll'ѣ,



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

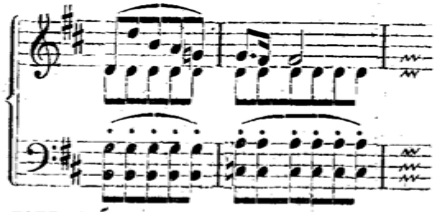
заключающееся чрезъ четыре такта въ fis-moll'ѣ. Въ fis-moll'ѣ оно тотъ-часъ-же повторяется, съ перенесеніемъ мелодіи въ средній голосъ

140



затѣмъ посредствомъ новаго мотива

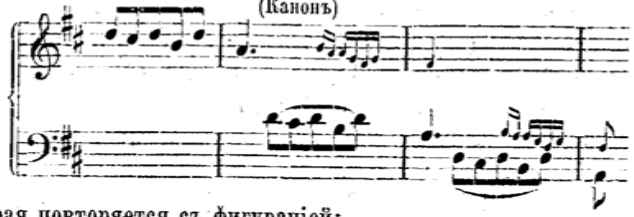
141



переходитъ въ тонъ субдоминанты главнаго тона, и черезъ него опять обратно въ тему, повторяющуюся дословно безъ варіаціи. Здѣсь прибавляется предложеніе изъ четырехъ тактовъ, присоединенное къ средней части темы, съ слѣдующей имитаціей:

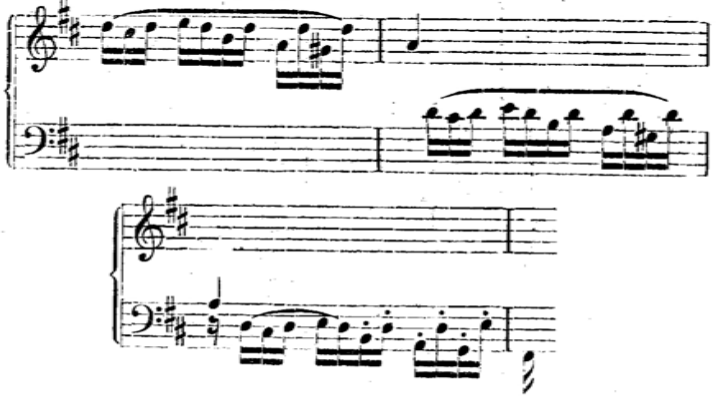
(Каноиъ)

142



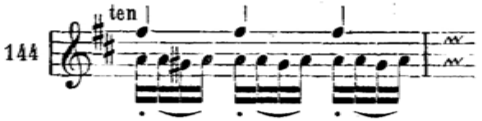
которая повторяется съ фигураціей:

143



на послѣднемъ тактѣ этого предложенія начинается тема **въ минорѣ**, идущая съ мощнымъ гармоническимъ наростаніемъ въ доминанту, затѣмъ она вступаетъ снова, укороченная въ восьмитактный періодъ съ новой фигураціей во второмъ голосѣ,

144



и вся пьеса заканчивается восьмитактнымъ прибавленіемъ *).

Шестнадцатая задача.

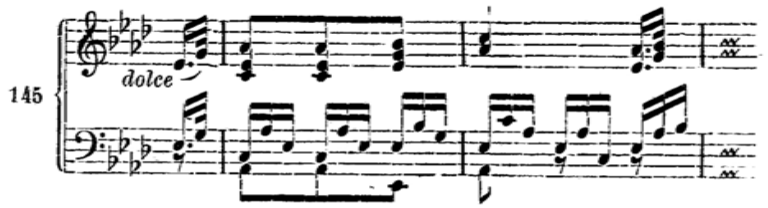
Сочинить рондо первой формы въ медленномъ темпѣ.

Среди всѣхъ измѣненій этой формы слѣдуетъ, конечно, считать самымъ знаменитымъ и самымъ превосходнымъ образцомъ ея Andante **c-moll**'ной симфоніи. Хотя и можно быть увѣреннымъ, что изучающій композицію знаетъ его, но мы все же подвергнемъ его здѣсь техническому анализу, съ цѣлью не только дать въ немъ образецъ формы, но и указать также на тотъ мастерскій способъ, какъ здѣсь проведены и выполнены варіаціи темы.

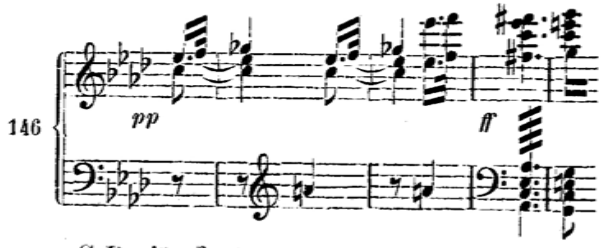
Тема, приведенная подъ № 31, расширяется посредствомъ предложенія, развивающагося изъ ея окончанія съ восьми до двадцати-двухъ тактовъ. Сюда присоединяется продолженіе ритмически входящее въ первую фигуру темы, изъ 27 тактовъ, начинающееся въ As-Dur'ѣ:

*) Замѣтимъ здѣсь кстати то, что уже, вѣроятно, давно подмѣчено самимъ читателемъ, именно, что слово Satz въ ученіи о музыкѣ—имѣетъ самое широкое значеніе. Главныя различія его значеній слѣдующія 1) Satz—какъ элементарная форма различныхъ родовъ, о чемъ говорено въ первомъ отдѣлѣ; 2) Satz, какъ законченная часть большаго произведенія — симфоніи, сонаты, струннаго квартета; 3) Satz въ смыслѣ способа письма, рода пьесы, методы композиціи, въ смыслѣ контрапунктическаго, гармоническаго сложенія, о чемъ трактуется въ учебникахъ гармоніи, строгаго и свободнаго контрапункта. Огромное различіе значеній дѣлаетъ безопаснымъ употребленіе одного и того-же наименованія, ибо соотношеніе не позволяетъ возникнуть никакому сомнѣнію; 4) Satz для обозначенія вообще всякой формы, но употребленіе этого слова въ этомъ смыслѣ должно дѣлать съ нѣкоторою осторожностью.

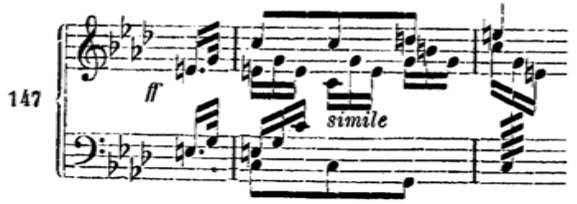
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



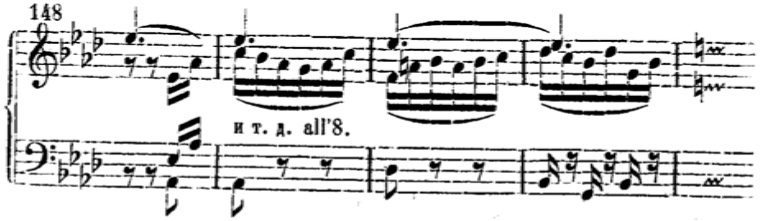
позднѣе образующее посредствомъ знаменитаго перехода отъ *pp* къ *ff*,



кадансъ въ C-Dur'ѣ. Затѣмъ начинается тоже самое предложеніе, порученное на этотъ разъ духовымъ инструментамъ въ C-Dur'ѣ,

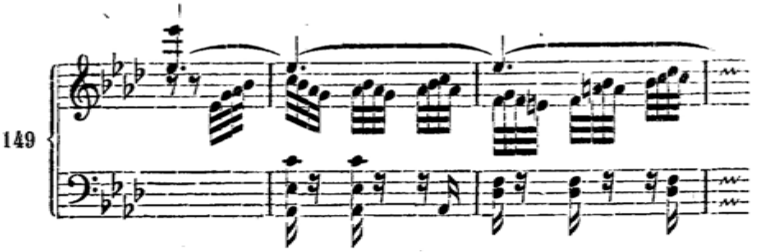


и модулируетъ отсюда *pp*.—въ As-Dur, гдѣ и вступаетъ первая варіація:

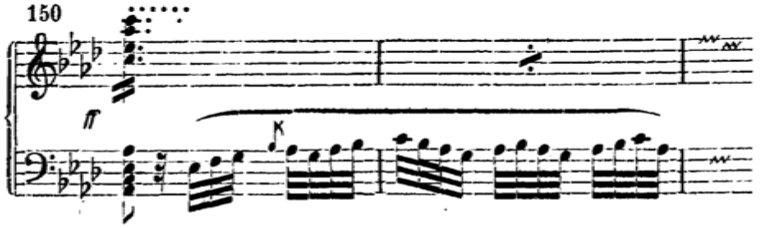


Она распространяется, съ небольшихъ наростаніемъ фигураціи, на все предшествующее.

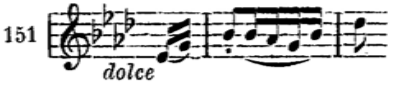
Слѣдующая вторая варіація:



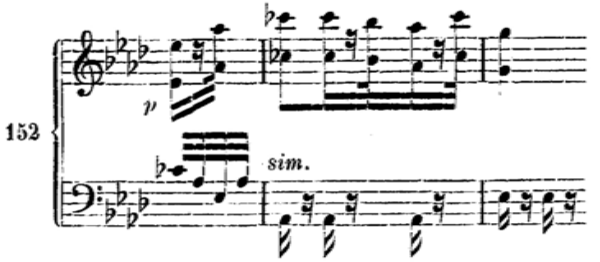
ограничивается, собственно, главной партіей (8 тактовъ), повторяется съ наростаніемъ и непосредственно переходитъ въ третью варіацію:



Эта послѣдняя въ десятомъ тактѣ заключается на доминантѣ и здѣсь начинается, развиваясь изъ мотива:



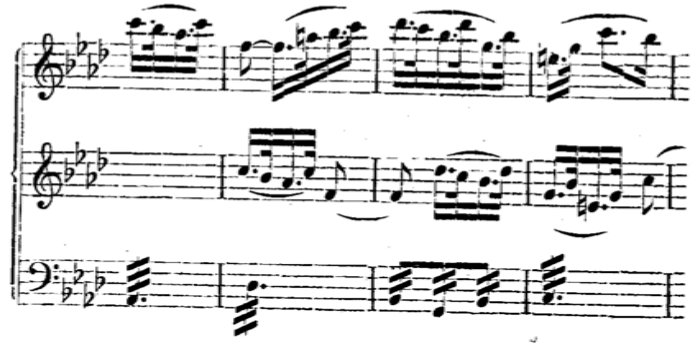
четырехголосное предложеніе флейты, обоя и кларнета, ведущее въ концѣ концовъ, съ наростаніемъ звучности, въ тонъ C-Dur (№ 147). Отсюда фигуральная модуляція ведетъ въ двѣ послѣднія варіаціи, изъ которыхъ первая Minore (въ минорѣ),



тогда какъ вторая написана въ формѣ свободнаго канона.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

153



Слѣдующее *più moto* и *a tempo*—заключительное прибавленіе.

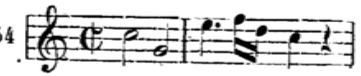
Въ скоромъ темпѣ удобнѣе всего пишется рондо первой формы въ расширенной (какъ бы болтливой) формѣ пѣсни трехколѣннаго склада, за которой слѣдуютъ ходы, пассажи, модуляціи и сокращенное повтореніе темы, затѣмъ вновь уклоняясь отъ темы опять идутъ далѣе и заключаютъ полнымъ повтореніемъ вмѣстѣ съ прибавленіемъ.

Примѣры у Бетховена: соната ор. 10 № 3. Rondo Allegro.

Примѣчаніе:

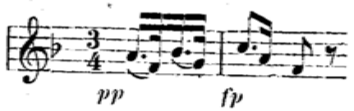
Выше было замѣчено, что рондо легко можно смѣшать съ сложной формой пѣсни. Точно также расширенная простая форма пѣсни можетъ быть смѣшана съ формой рондо. Не особенно выдающійся, но въ высшей степени ясный примѣръ представляетъ «Andante un poco Adagio» изъ моцартовской сонаты.

154



Эта длинная, состоящая изъ 79 тактовъ, пьеса:

155



есть не болѣе, какъ расширенная, выписанными и варіированными

повтореніями отдѣльныхъ частей двухколѣнная (или отъ двухъ до трехколѣнной) форма пѣсни со слѣдующими сопоставленіями:

Первая часть	Предъидущее предложеніе	8 тактовъ.
	Послѣдующее предложеніе	8 »
	Варіированныя повторенія	16 »
Вторая часть	Предъидущее предложеніе	12 »
	Послѣдующее предложеніе	8 »
	Варіированныя повторенія	20 »
	Удлиненіе заключенія	4 »
	Прибавленіе	4 »
	Итого	79 »

§ 25.
Рондо второй формы.

Въ рондо второй формы противопоставляются другъ другу двѣ темы, при чемъ вторая большею частью такъ относится къ тональности, какъ въ сложныхъ формахъ пѣсни тріо относится къ главной партіи, т. е. она бываетъ на доминантѣ только въ видѣ исключенія, большею-же частью въ параллельномъ или одноименномъ тонахъ (въ послѣднемъ случаѣ Maggiore (мажоръ) противополагается Minore (миноръ), въ тонѣ медіанты или иногда случайно въ отдаленныхъ тонахъ.

Первая тема построена точно такъ-же, какъ тема первой формы рондо.

Вторая тема вводится посредствомъ перехода или присоединяется непосредственно къ первой темѣ. Въ послѣднемъ случаѣ мы имѣемъ сходство съ сложной формой пѣсни. Тамъ тема обязательно должна имѣть пѣснеобразную конструкцію, чего въ данномъ случаѣ нѣтъ.

Напротивъ, вторая тема проявляетъ положительное стремленіе до заключенія перейти опять въ первую тему.

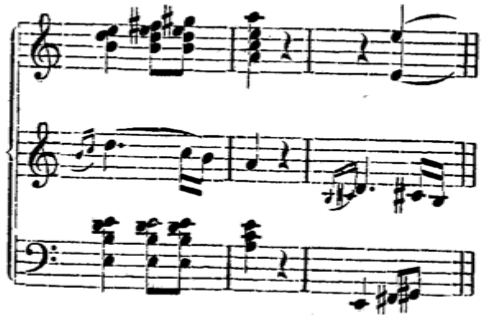
Для опредѣленія формы безразлично, является ли перемѣна обѣихъ темъ однажды, или повторяется, точно также безразлично, повторяются ли темы вполнѣ, или въ сокращеніи, или въ расширеніи.

Самый блестящій примѣръ этой формы, близко, впрочемъ, стоящій къ сложной формѣ пѣсни съ тріо и главной партіей, представляетъ неподражаемое Allegretto A-Dur'ной симфоніи.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

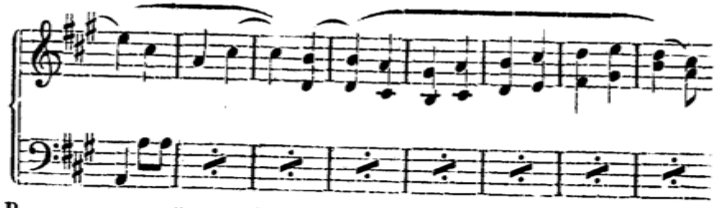
Малыя двухколѣнная пѣсня (ср. № 25), лежащая въ основѣ этой огромной композиціи, расширяется повтореніемъ послѣднихъ 8 тактовъ до 24 тактовъ, повторяется сначала въ трехъ варіаціяхъ, разрастающихся изъ комбинаціи альтовъ, віолончелей и контрабасовъ до мощной силы всего оркестра. Затѣмъ короткій переходъ

156



ведетъ во вторую тему, написанную въ As-Dur'ѣ и имѣющую основной ритмическій мотивъ въ басу.

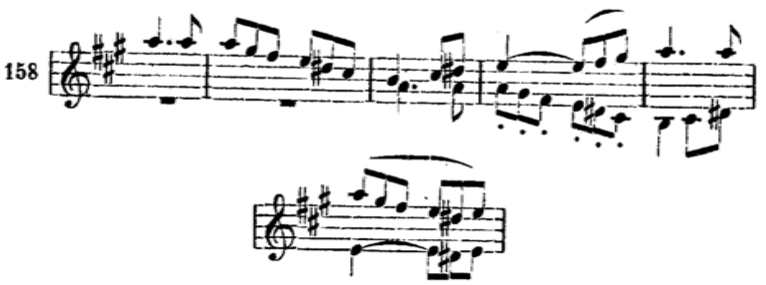
157



Вторая тема имѣетъ слѣдующую конструкцію:

Періодъ (съ упомянутымъ предъидущимъ предложеніемъ) заключается въ E-Dur'ѣ (доминанта) 16 тактовъ.
Вставная имитація . . . . . 3×2=6 тактовъ.
22 такта.

158 Clarinette.

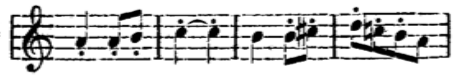


Періодъ изъ дважды взятыхъ 8 тактовъ, заканчивающихся въ первый разъ въ главномъ строѣ, а во второй—въ C-Dur'ѣ 16 тактовъ.
Упомянутая имитація въ C-Dur'ѣ . . . . . 6 тактовъ.
всего 44 такта.

Возвращенія къ началу нѣтъ. Здѣсь эта часть обрывается и перескакиваетъ на доминанту a-moll'я.

Четвертая варіація. У флейты, гобоя и фагота—контрапунктъ (стр. 26), у баса тема. У скрипокъ и альтовъ фигурація. Эта варіація удлинена прибавленіемъ. Къ ней непосредственно присоединяется какъ пятая варіація-фугато на тему

159



и заключается фигураціей *ff* у деревянныхъ духовыхъ, противопоставленныхъ струнному квартету, трубамъ, валторнамъ и тимпанамъ, проводящимъ въ 8 тактахъ главный мотивъ, заключающійся строго въ a-moll'ѣ.

Затѣмъ слѣдуетъ приведенный подъ № 156 переходъ, слегка варіированный,—повтореніе второй темы, укороченной до заключающагося на тоникѣ періода съ прибавленіемъ изъ 4 тактовъ.

Предложеніе изъ 8+4 тактовъ изъ главнаго мотива.

Послѣдняя варіація и заключеніе.

Эту A-Dur'ную часть нельзя разсматривать, какъ тему съ варіаціями, ибо для этого не хватаетъ гармоническихъ условій. Какъ въ тріо, здѣсь не достаетъ самостоятельности конструкціи. По справедливости мы должны считать ее второй темой рондо второй формы, причемъ главная тема слегка варіирована.

Проще и доступнѣе пониманію начинающаго вторая форма рондо въ фортепіанныхъ сонатахъ Бетховена:

C-Dur op. 2. Adagio. I E-Dur, II e-moll.
E-Dur op. 14. Finale. I E-Dur, II G-Dur.
G-Dur op. 31. Adagio I C-Dur, II As-Dur.

Сюда-же можно причислить и многія другія произведенія нашихъ знаменитыхъ композиторовъ.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Семнадцатая задача.

Сочинить рондо второй формы въ темпѣ Allegretto.

§ 26.

Рондо третьей формы.

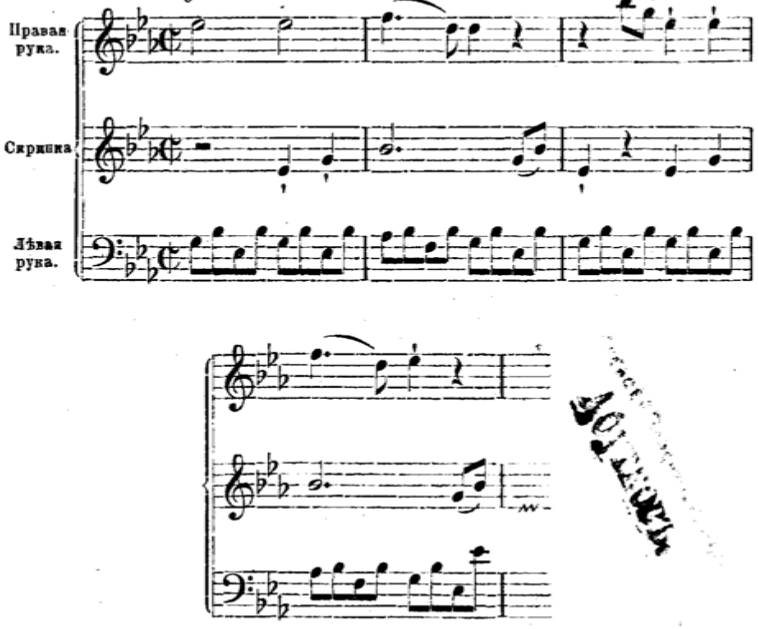
Рондо третьей формы распадается на свои три темы такъ, что послѣ второй повторяется первая (сокращенная?), затѣмъ слѣдуетъ третья, послѣ которой опять повторяется первая (болѣе или менѣе сокращенная) и посредствомъ прибавленія ведетъ къ заключенію.

Первая тема.
Вторая тема.
Первая тема.
Третья тема.
Первая тема.
Прибавленіе и заключеніе.

Первая тема имѣетъ преимущественно расширенную форму пѣсни (особенно въ быстромъ темпѣ), такъ что разница между третьей формой рондо (не считая болѣе богатаго и свободнаго содержанія произведенія) часто заключается только въ преобладаніи стремленія къ распространенію и сокращенію повтореній темы, что между прочимъ не даетъ вѣрнаго критерія.

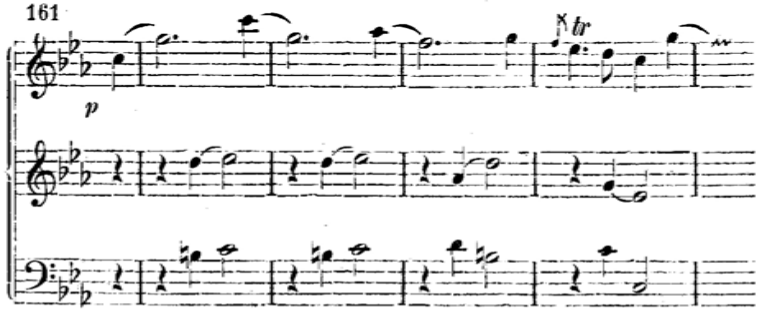
Во многихъ старинныхъ пьесахъ, относящихся къ тому времени, когда формы только что начали развиваться, т. е. къ прошлому столѣтію, въ пьесахъ, не лишенныхъ интереса, это родство формы проявляется совершенно ясно. Сюда принадлежатъ многія юношескія произведенія Моцарта, которымъ нельзя отказать въ историческомъ и біографическомъ интересѣ, напр. рондо изъ малой Es-Dur'ной сонаты:

160 *Allegro vivace.*



Первая тема приведеннаго здѣсь рондо имѣетъ большую форму пѣсни трехколѣннаго склада. Къ этой темѣ непосредственно присоединяется пѣснеобразная часть въ c-moll'ѣ,

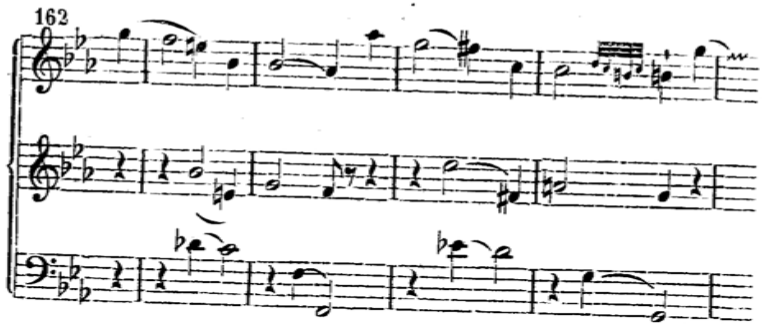
161



правильно заканчивающая свой первый періодъ въ параллельномъ тонѣ. Продолженіе, приближающееся болѣе къ началу второй части пѣсни двухколѣннаго склада:

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

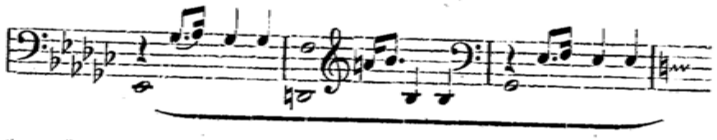
162



образуетъ четыре такта спустя внезапное заключеніе въ c-moll'ѣ, чтобы затѣмъ обратно модулировать въ доминанту главнаго тона. Затѣмъ слѣдуетъ первая тема, сокращенная въ періодъ.

Третья тема начинается въ es-moll'ѣ (ср. № 38, гдѣ она приведена цѣликомъ)

163

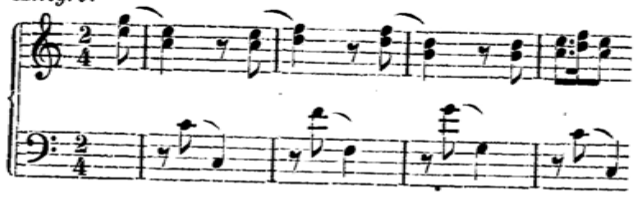


и имѣетъ форму трехколѣннаго періода изъ 25 тактовъ. На заключительномъ ея тактѣ вновь вступаетъ первая тема.

Примѣръ этотъ выбранъ не столько потому, что-бы онъ имѣлъ значеніе, какъ композиція, ибо этого нечего искать въ юношескомъ произведеніи безсмертнаго маэстро, сколько потому, что въ немъ имѣется большая простота и прозрачность форменнаго строенія. Тоже находимъ мы и въ рондо C-Dur'ной сонатины,

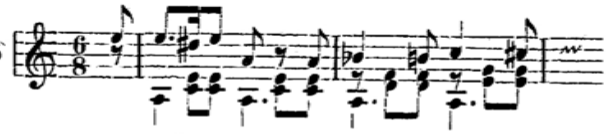
Allegro.

164



и въ цитируемой подъ № 30 e-moll'ной сонатинѣ, темы которой приведены ниже. Переходомъ къ бетховенскимъ образцамъ можетъ служить болѣе извѣстное a-moll'ное рондо Моцарта.

165

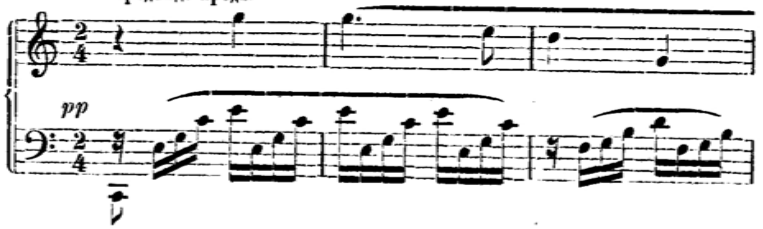


Блестящимъ примѣромъ рондо третьей формы у Бетховена можетъ служить финалъ большой C-Dur'ной сонаты op. 53.

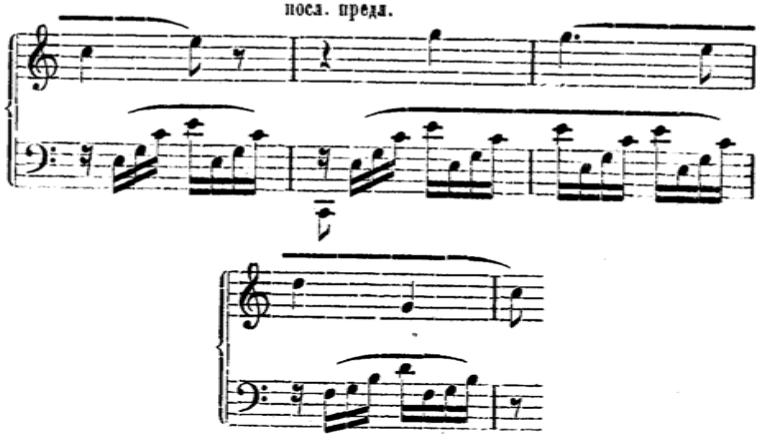
Первая тема:

Allegro Moderato.

166 Предъид. предл.

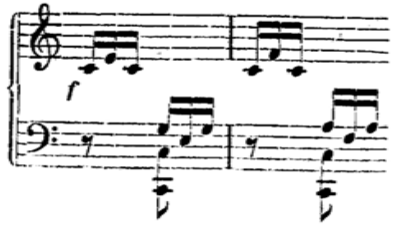


посл. предл.



имѣетъ расширенную малую форму пѣсни трехколѣннаго склада. Прибавленіе и переходъ.

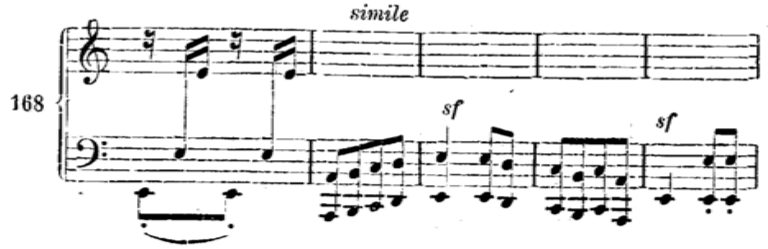
167



8 тактовъ.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

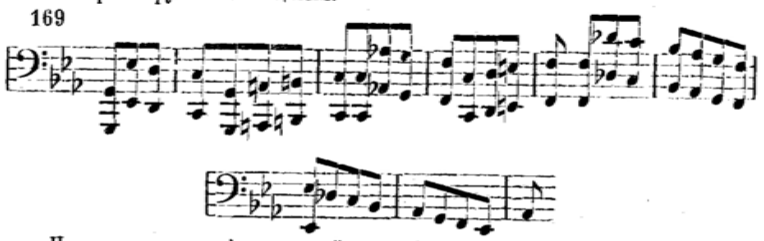
Вторая тема въ a-moll'ѣ.



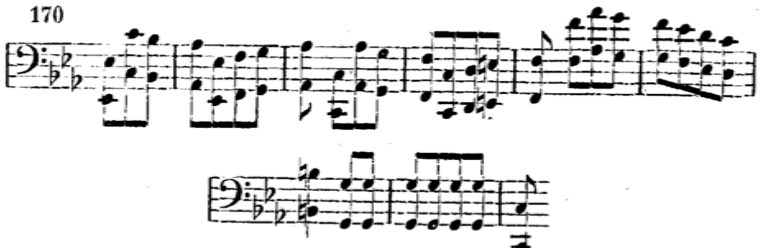
Заключеніе предъид. предл. Слѣдуетъ посл предл. вмѣстѣ 16 тактовъ. Слѣдуетъ удвоенное предл изъ 2 × 4 + 4 тактовъ.

Повтореніе первой темы цѣликомъ. Третья тема въ c-moll'ѣ:

Въ правой рукѣ шестнатцатыя:



Повторяется, мелодія въ правой рукѣ, басъ контрапунктируетъ 16 тріолями. Послѣд. предл.: въ правой рукѣ контрапункъ (двойной контрп. въ 8).



Повторяется въ обращеніи ad 8; затѣмъ повторяется заключеніе одинъ разъ цѣликомъ, дважды на половину и еще присоединяется заключительная формула.

Первая тема и заключеніе.—Послѣднему повторенію первой темы предшествуетъ широко развитое вступленіе, основанное на главномъ мотивѣ и написанное съ разсчетомъ на виртуозность исполнителя. Самое повтореніе напротивъ, сокращено. Вслѣдъ за нимъ

идетъ широкая разработка приведенныхъ подъ № 67 ходообразныхъ мотивовъ и Prestissimo, основанное почти исключительно на первомъ мотивѣ темы и тоже имѣющее въ виду виртуозность исполнителя.

Восемнадцатая задача.

Сочинить по даннымъ указаніямъ и образцамъ рондо третьей формы въ скоромъ темпѣ.

§ 27.

Переходныя формы.

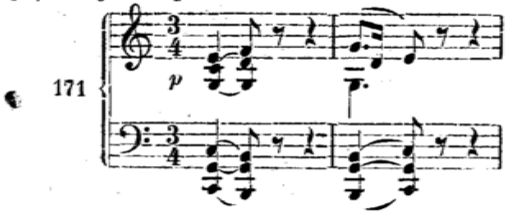
Между первой и второй формами рондо существуютъ переходныя формы, имѣющія качество обѣихъ формъ. Происходятъ онѣ или вслѣдствіе того, что промежуточныя предложенія первой формы рондо принимаютъ сверхъ обыкновенія самостоятельный видъ, или вслѣдствіе того, что вторая тема второй формы рондо необыкновенно коротка, неясна, или лишена значенія.

Въ такихъ случаяхъ опредѣленіе формы остается сомнительнымъ и считаютъ тогда, что это рондо отъ первой до второй формы, или отъ второй до первой.

Всѣ формы имѣютъ такія переходныя стадіи, болѣе подробный разборъ которыхъ не составляетъ задачи ученія о композиціи, но служитъ задачею при изученіи партитуръ и для собственно теоріи и науки о музыкѣ.

Andante Es-Dur'ной сонаты op. 7. представляетъ изъ себя форму, колеблющуюся между рондо первой и второй формы. Главная партія его широко развита въ C-Dur'ѣ

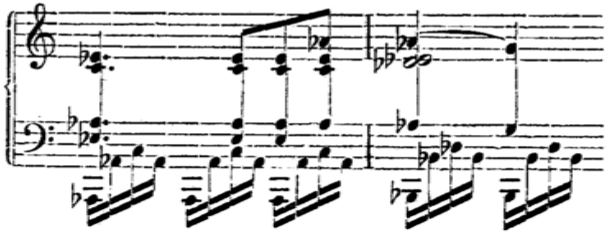
Largo, con gran espressione.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

въ формѣ пѣсни трехколѣннаго склада. Присоединяющееся сюда As-Dur'ное предложеніе

172



образуетъ четверотактъ, который заключается на тоникѣ. Затѣмъ слѣдуетъ также строгопостроенный f-moll'ный четверотактъ съ тѣмъ же тематическимъ содержаніемъ. Этотъ четверотактъ еще разъ начинается въ Des-Dur'ѣ, но модулируетъ въ четвертомъ тактѣ посредствомъ чрезмѣрнаго секстаккорда въ доминанту C-Dur'а.

Принимая во вниманіе строгое строеніе предложеній, здѣсь можно было-бы принять вторую тему и склониться на сторону второй формы рондо.

Но въ виду поверхностной модуляціи можно также оспаривать характеръ темы и принять первую форму рондо. Въ дѣйствительности—это рондо отъ второй до первой формы.

C. Вокальныя пѣсни.

§ 28.

Въ вокальной пѣснѣ музыкальная форма не свободна (т. е. не подчинена исключительно музыкальнымъ законамъ), но стоитъ въ зависимости отъ формы поэтическихъ и логическихъ законовъ рѣчи. Обыкновенно думаютъ, что лирическое стихотвореніе и композиція въ началѣ составляли одно цѣлое какъ по процессу творчества, такъ и по исполненію, — что стихотвореніе создавалось одновременно съ музыкой къ нему. Постепенно, съ развитіемъ письменности, а затѣмъ и книгопечатанія, эти двѣ части вокальной пѣсни отдѣлились одна отъ другой. Стихотвореніе обогатилось духовнымъ матерьяломъ, музыка съ огромной энергіей создала новыя формы, такъ что возникать одновременно они уже не могли; они уже должны были соединяться, чтобы возстановить первоначальное единство, такимъ образомъ пѣсня—эта поющееся стихотвореніе.

Только въ наше время стало возможнымъ въ области большой оперы, при достиженіи гармоніей совершенныхъ способовъ выраженія, при соединеніи драматическаго дѣйствія съ декламаціей,—возникновеніе вновь первичнаго ея состоянія на высокой степени развитія, и то для человѣка, одареннаго необыкновенными духовными силами.

Теперь нѣтъ и рѣчи о томъ, чтобъ каждая музыкальная форма могла быть сопровождаема поэтически, или чтобы всегда было возможно подобрать подходящій поэтическій текстъ къ композиціи, заключенной въ рамкѣ вокальнаго произведенія. Это уже задача музыкальнаго поэта, а не поэтическаго композитора.

Тутъ ставится противоположная задача: сочинить музыку къ стихотворной пѣснѣ.

Ученіе о формахъ можетъ лишь вскользь коснуться этого предмета, относящагося болѣе къ общему духовному образованію, чѣмъ къ спеціальному образованію музыканта; по этому мы ограничимся лишь одной задачей.

Здѣсь должны быть хотя вкратцѣ отмѣчены главныя черты техническихъ отношеній композиціи къ тексту, ибо они часто переплетаются.

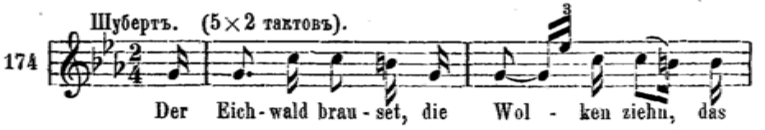
1) Композиція строго слѣдуетъ за стихосложеніемъ и стопосложеніемъ стихотворенія, примѣняясь въ тоже время къ двутактной метрической системѣ музыки, т. е. расчленяясь на дву, четыре, восьми и т. д. тактныя формы, наприм.

173 Цельтеръ.

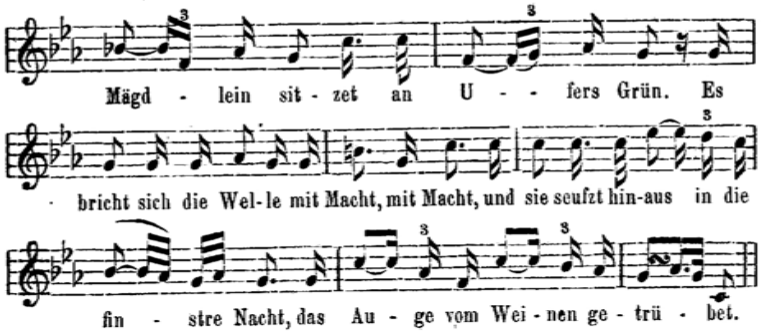
Послѣдній тактъ растянутъ, какъ бы съ ферматой.

Шубертъ. (5×2 тактовъ).

174

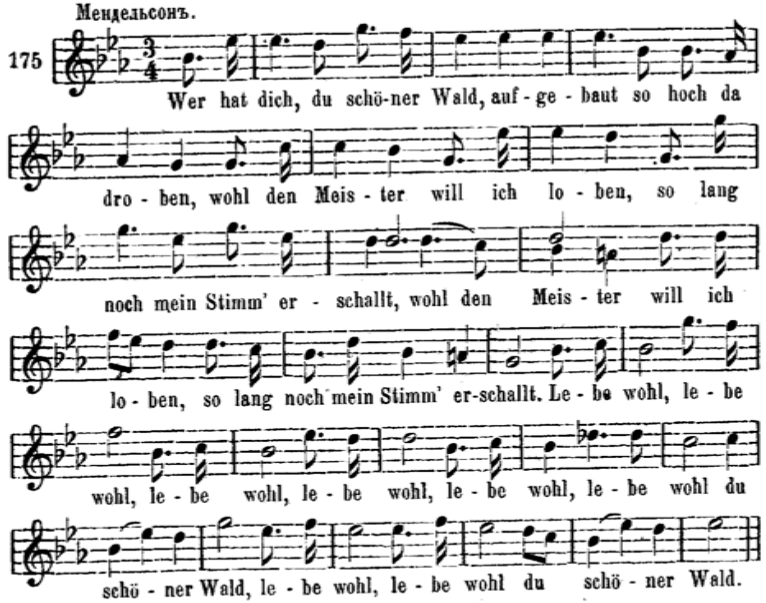


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



2) Композиція пользуется повтореніями текста, чтобы дать возможность возникнуть большей послѣдовательности предложеній и развиться въ болѣе свободныя построенія формы.

Мендельсонъ.



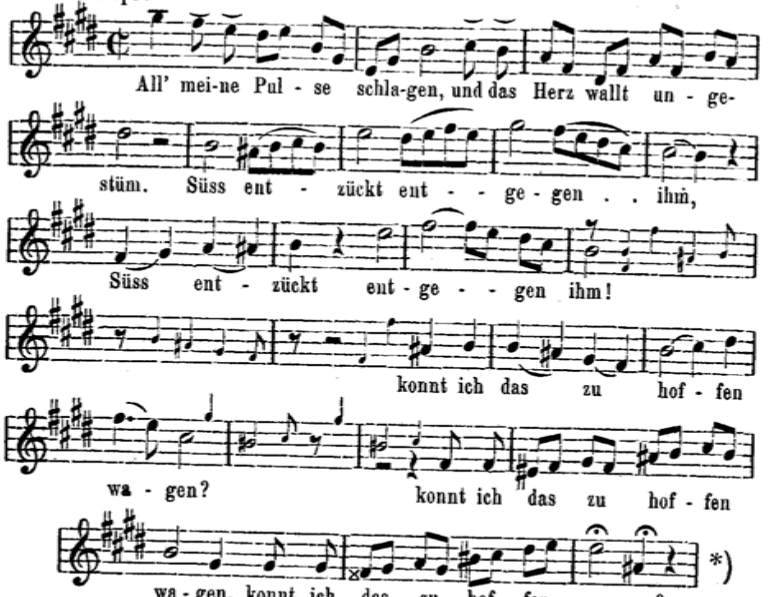
Мы думаемъ, что можно ограничиться этимъ короткимъ мелодическимъ отрывкомъ, ибо предполагаемъ хорошее знакомство съ этой прелестной композиціей.

3) Композиція связана только законами логической деклама-ціи текста (законами до сихъ поръ неопровержимыми), въ остальномъ же она совершенно свободно дѣйствуетъ по чисто музыкальнымъ законамъ. Въ германскихъ нарѣчіяхъ къ логическому ударенію относится и акцентъ на словахъ, которымъ не связаны романскія нарѣчія. Очевидно, что первыя допускаютъ гораздо болѣе свободы, чѣмъ послѣднія, почему они и предпочитаются нѣмецкими музыкантами. Особенно часто эта свобода обращенія съ текстомъ встрѣчается въ драматической и многоголосной музыкѣ.

Примѣръ.

Alle meine Pulse schlagen,
Und das Herz wallt ungestüm,
Konnt' ich das zu hoffen wagen,
Süss entzückt entgegen ihm!

176 Веберъ.



*) Среди композицій принадлежащихъ перу русскихъ музыкантовъ, подобная свобода обращенія съ текстомъ въ интересахъ строенія музыкальной формы встрѣчается довольно часто. Для примѣра укажемъ на двѣ аріи изъ «Руслана и Людмилы» Глинки: 1) арія Людмилы перваго акта «Грустно мнѣ, родитель дорогой», 2) арія Ратміра «Она мнѣ жизнь» изъ пятаго акта. *А. К—скій.*

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Девятнадцатая задача.

Сочинить нѣсколько простыхъ пѣсенъ перваго и втораго рода.

Знаменитый хоръ пилигримовъ изъ «Тангейзера» Вагнера (III актъ) написанъ въ большой формѣ пѣсни трехколѣннаго склада, хотя въ данномъ случаѣ неизвѣстно, написанъ ли текстъ позже музыки, или одновременно съ нею.

Прелестное Ave verum corpus Моцарта, которое въ учебникахъ гармоніи приводится какъ образецъ образцовъ, имѣетъ большую форму пѣсни двухколѣннаго склада, причемъ послѣдній періодъ удлиненъ прибавленіемъ. Слѣдуетъ обратить вниманіе, почему здѣсь нельзя принять формы пѣсни трехколѣннаго склада, съ укороченной второй частью.

Не менѣе совершененъ терцетъ для мужескихъ голосовъ Лотти— «Vere languores nostros», служащій въ ученіи о свободномъ стилѣ образцомъ вокальной композиціи; онъ также приближается къ большой формѣ пѣсни двухколѣннаго склада. Первый періодъ состоитъ изъ 8+10 тактовъ, второй —изъ 9+10 тактовъ.

Практически можно посовѣтовать всѣмъ композиторамъ, если начало стихотворенія не вызываетъ тотчасъ музыкальной мысли, то предпосылать прелюдію, которая бы согласовалась не со словами текста, но съ общимъ музыкальнымъ настроеніемъ всего стихотворенія, послѣ чего обыкновенно является возможность присоединить и слова.

Понятно, что если пѣсня имѣетъ разнообразную версификацію, то предоставляется полная свобода компонировать различнаго рода стихи разнообразно.

Пѣсни эпическаго содержанія, имѣющія очень много стиховъ, что часто встрѣчается въ балладахъ и романсахъ, допускаютъ разнообразное обращеніе со стихами. Для сравненія могутъ служить многочисленныя произведенія знаменитыхъ композиторовъ на одинъ и тотъ же текстъ. Ср. напр. «Рыбака» Гёте, у Рейхарда, Шуберта, Рейсигера и др., «Ѳульскаго Короля» Гёте, у Цельтера, Радзивилла, Гуно и др. Здѣсь можно было-бы привести много стихотвореній, особенно Гёте, Гейне и многихъ другихъ. Какъ образцовыя композиціи могутъ быть упомянуты. «Лѣсной Царь» Шуберта, «Гренадеры» Шумана, баллады К. Лёве.

Музыка должна исправлять неловкости текста. Такъ, Б. Киндъ во «Фрейшютцѣ» сдѣлалъ такую ошибку (самую ужасную для композиціи), что мысль и стихъ не сходятся между собою, онъ написалъ:

Abends bracht' ich reiche Beute,
Und wie über eignes Glück,—
Drohend wohl dem Mörder,—freute
Sich Agathe's Liebesblick.

Эту ошибку своего поэта *) Веберъ исправилъ тѣмъ, что изолировалъ причастное предложеніе (стоящее между тире), поведя его на доминантъ аккордъ, — какъ-бы кадансъ — игнорировалъ неловкую риему и заставилъ ее исчезнуть въ затактѣ.

Такъ-же поступилъ Моцартъ въ «Ave verum», гдѣ стихотвореніе имѣетъ тотъ-же недостатокъ.

Ave verum corpus, natum (риема)
De Maria virgine.

Онъ игнорировалъ версификацію и риему, и написалъ такъ:

Ave verum corpus,
natum de Maria virgine.

*) Такого рода пріемъ въ поэзіи не составляетъ ошибки; иногда это даже составляетъ достоинство, что особенно доказывается стихотвореніями Шиллера; но это очень не удобно для стихотворенія, перекладывающагося на музыку.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

III. Сонатная форма.

§ 29.

Соната и сонатная форма.

Подъ именемъ сонаты разумѣется пьеса, состоящая изъ нѣсколькихъ самостоятельныхъ частей и написанная для одного или нѣсколькихъ сольныхъ инструментовъ. Только въ исключительныхъ случаяхъ она состоитъ изъ одной части и изрѣдка — изъ двухъ. Подъ именемъ сонатной формы разумѣется форма лишь одной части, о чемъ теперь и будетъ рѣчь.

Особенность сонатной формы заключается въ лежащемъ въ основѣ ея преобладаніи связи, въ противуположность послѣдовательности (Aneinanderreihung), которая безусловно преобладаетъ въ формѣ пѣсни и играетъ видную роль въ малой формѣ рондо. Соната составляетъ рѣзкую противоположность съ этими формами. Она стремится избѣжать всякаго дѣленія и достичь возможно совершеннаго единства частей. Такъ что если она въ концѣ перваго отдѣла и имѣетъ полный совершенный кадансъ, въ большинствѣ случаевъ очень обстоятельно проведенный, то онъ обыкновенно бываетъ въ иномъ тонѣ чѣмъ обозначено, и почти всегда именно въ такомъ, который указываетъ на первоначальный тонъ и стоитъ къ нему въ весьма близкомъ соотношеніи.

Слѣдовательно наша задача, къ которой мы должны стремиться при помощи уже извѣстныхъ намъ средствъ образованія формы, есть внутреннія соединенія всѣхъ частей воедино, такъ, чтобы они составили одно цѣлое. Вслѣдствіе этого стремленія все произведеніе является какъ-бы очень сильно растянутымъ предъидущимъ предложеніемъ, вызывающимъ необходимость послѣдующаго, чѣмъ и возбуждаетъ напряженное вниманіе. Тутъ угрожаетъ опасность слишкомъ скоро израсходовать средства наростанія, потерять художественное сознанье, составляющее условіе ясности. Для избѣжанія этой опасности служитъ строгое раздѣленіе формы на второстепенные отдѣлы, сдѣланные по плану модуляціи; употребленіе такихъ заключительныхъ формулъ, которыя не препятствуютъ продолженію, занимая

ритмически или тонально положеніе, не могущее служить для совершеннаго заключенія.

Сонатная форма — это обычная форма первыхъ частей (Allegro) сонаты, квартета, симфоніи и сродныхъ имъ родовъ инструментальной музыки, далѣе — большинства финаловъ (послѣднихъ частей) произведеній этого рода, увертюръ (Моцарта, Бетховена, Вебера и др.), наконецъ — многихъ произведеній въ медленномъ темпѣ.

По величинѣ эту форму дѣлятъ на сонатину (малую сонатную форму), сонату и большую сонату.

Мы разсмотримъ эту главную форму инструментальной музыки, начиная съ дѣтскаго вида сонатины Кулау до изумительнаго строенія симфоническихъ произведеній Бетховена.

A. Сонатина.

§ 30.

Первая часть сонатинной формы.

Первая часть сонатинной формы распадается на пять тѣсно связанныхъ между собою второстепенныхъ отдѣловъ различной длины:

1) Главная партія или первая тема.
2) Связующая партія.
3) Побочная партія или вторая тема.
4) Заключительная партія.
5) Кода или прибавленіе.

Всѣ эти пять частей группируются въ два большіе отдѣла:

1) Главная партія и связующая партія.
2) Побочная партія съ заключительной партіей и прибавленіемъ.

Это дѣленіе законно, ибо оба отдѣла имѣютъ почти равные объемы и модуляція, идущая отъ побочной партіи въ новый тонъ, здѣсь задерживается, такъ что здѣсь имѣетъ значеніе противопоставленіе двухъ темъ, что и составляетъ существенную поротивоположность формы.

Если связующую партію отнести къ главной партіи, съ которой она имѣетъ тематическое сродство, а прибавленіе — къ заключительной партіи, ибо они также большею частью тематически

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

сродны, то получимъ три части, гдѣ среднюю составляетъ вторая тема *).

Изъ означенныхъ двухъ отдѣловъ, совершенно естественно образуется четырехчастіе, если раздѣлить первый на главную и связующую партію, а второй на побочную партію и заключительную партію съ прибавленіемъ.

Первая часть сонатинной формы совершенно заканчивается и является поэтому отчасти самостоятельной, но въ другомъ тонѣ отличномъ отъ первоначальнаго и такимъ образомъ оказывается все таки не самостоятельной — какъ-бы большимъ предъидущимъ предложеніемъ, заставляющимъ ожидать послѣдующаго.

Заключеніе первой части бываетъ:

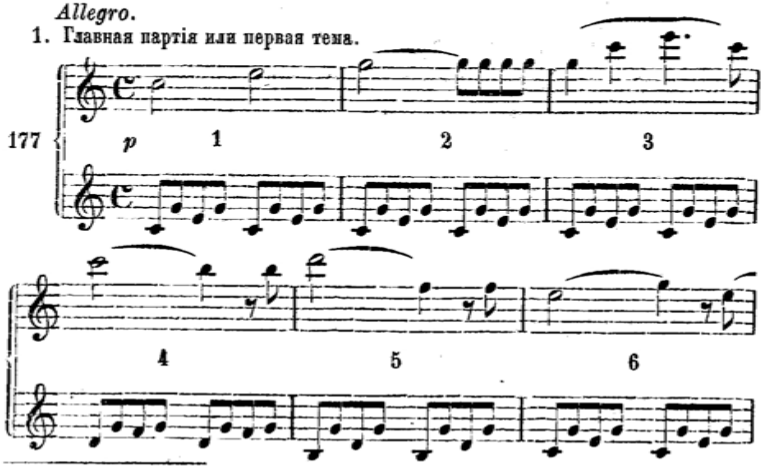
въ мажорѣ въ тонѣ доминанты,

въ минорѣ въ параллельномъ тонѣ.

Первая часть сонатины повторяется. Это повтореніе вводится иногда посредствомъ перехода, который присоединяется къ кодѣ и ведетъ въ первоначальный строй и въ начало. Мы приводимъ здѣсь первую часть дѣтской фортепіанной сонатины Кулау, ибо она выясняетъ эту форму въ самыхъ тѣсныхъ рамкахъ и особенно полезна, какъ первый примѣръ.

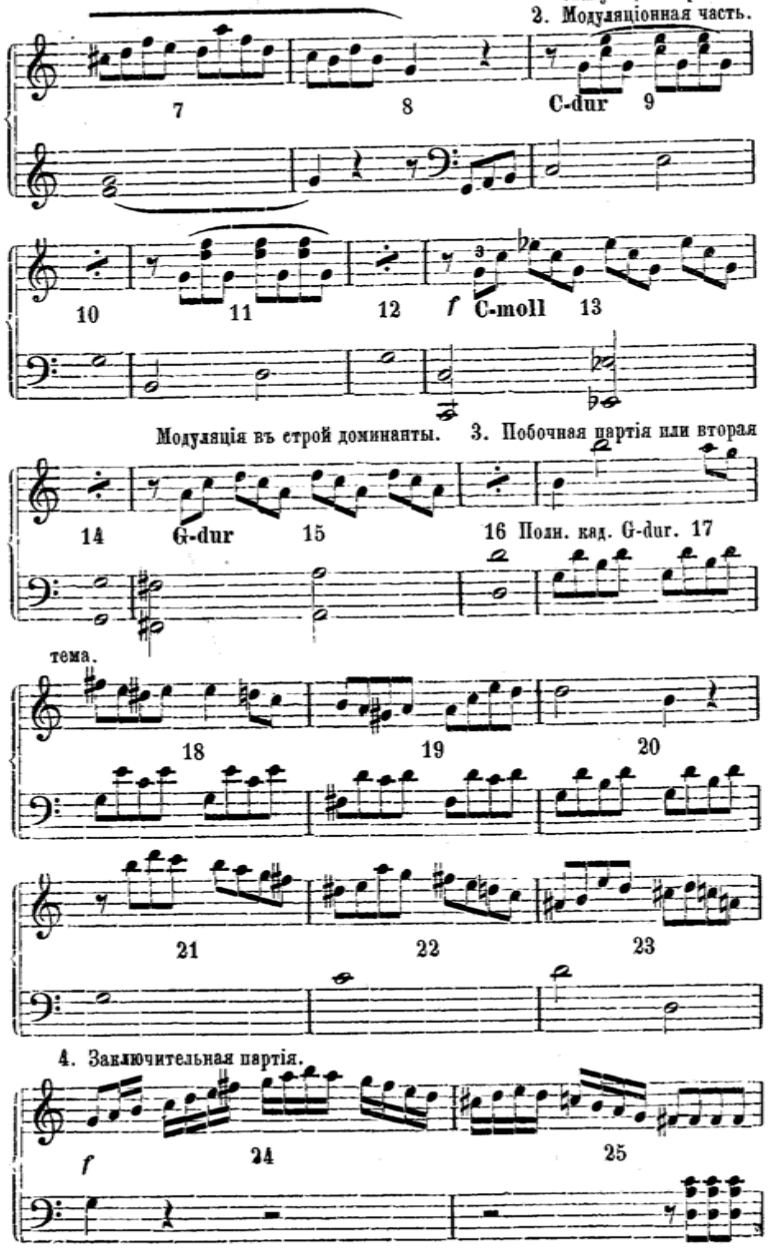
Allegro.

1. Главная партія или первая тема.

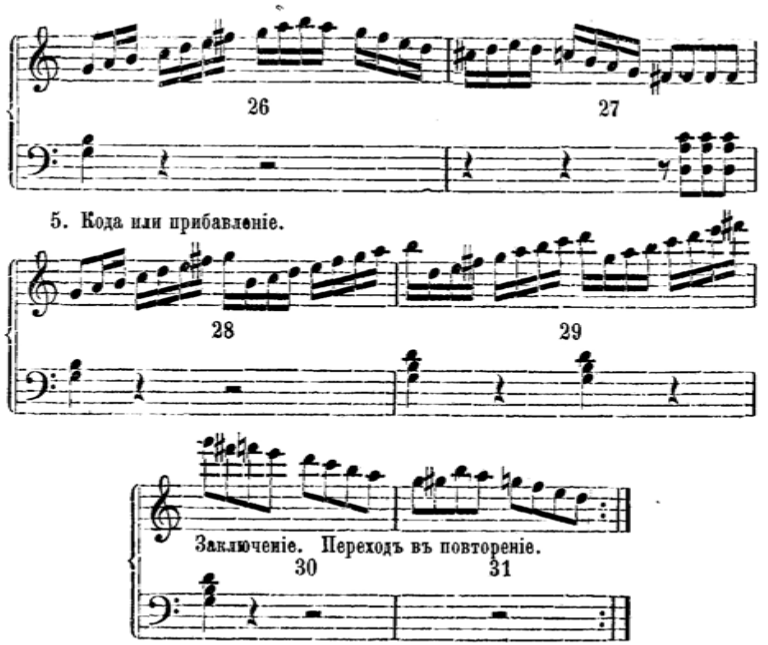


*) Связующая партія составляетъ въ первой части сонатной формы модуляціонную часть, ибо она способствуетъ переходу въ новый строй; ее такъ часто и называютъ, но это названіе не удовлетворительно, потому что эта-же самая часть въ третьей части сонатной формы теряетъ модуляцію.

Связующая партія.
2. Модуляціонная часть.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Пять частей этой маленькой образцовой сонатины представляютъ слѣдующія числовыя соотношенія, которыя, конечно, не необходимы, но приблизительно выясняютъ объемъ:

1) Главная партія 8 тактовъ (4+4).
2) Связующая партія 8 тактовъ (4×2).
3) Побочная партія 8⌣ тактовъ (4+4⌣).
4) Заключительная партія 4 такта (2×2).
5) Прибавленіе 2 такта (4×½).

Изъ цифръ, поставленныхъ въ скобкахъ, видно, что разнообразіе метрической конструкціи или соединенія тактовъ достигается перемѣнной дву-тактныхъ и четверо-тактныхъ комбинацій. Меньше въ этомъ отношеніи ничего сдѣлать нельзя.

Молодой композиторъ долженъ въ своихъ работахъ всегда имѣть въ виду такія перемѣны.

Ритмическое разнообразіе основывается на употребленіи нотъ различной длительности, сохраняя при этомъ метрическую конструкцію, сюда-же относится и разнообразіе въ моментахъ вступленія въ

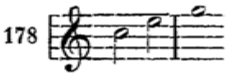
предѣлахъ опредѣленнаго размѣра такта *). Это разнообразіе достигается здѣсь самыми простыми средствами, но вполнѣ удовлетворительными. **Надо всегда стремиться къ такому разнообразію, но съ чувствомъ мѣры, постепенно идя далѣе, какъ-то сдѣлано здѣсь,** ибо произведеніе, перешедшее въ этомъ направленіи мѣру, становится пестрымъ, сбивчивымъ и скучнымъ **).

Если принять дѣленіе на двѣ части, то приведенное въ образецъ произведеніе будетъ состоять изъ 16+14 тактовъ.

При дѣленіи на три части оно будетъ состоять изъ 16+8⌣+7 тактовъ.

При дѣленіи на четыре части изъ—8+8+8⌣+7 тактовъ.

Первая тема (главная партія) образуетъ восьми тактное (большое, § 6) предъидущее предложеніе, къ которому присоединяется связующая партія, какъ послѣдующее предложеніе. Но вмѣсто того, чтобы образовать соотвѣтствующее послѣдующее предложеніе, она посредствомъ перваго мотива главной партіи:



модулируетъ четырежды повторенную форму (§ 1, 2) посредствомъ доминантъ-септаккорда G-Dur'a (такты 15 и 16) въ G-Dur. Здѣсь она динамически разростается въ *forte* и ритмически въ фигуру изъ тріолей (такты отъ 13 до 16).

Вторая тема (побочная партія) возвращается къ болѣе спокойному движенію восьмушекъ и *piano*. Ея конструкція—простое удвоенное предложеніе (4+4) въ строѣ тоники (§ 4, 6) приближающееся къ періодической формѣ вслѣдствіе полнаго не совершеннаго каданса въ предъидущемъ предложеніи (§ 4).

Заключительная партія имѣетъ форму удвоеннаго двутакта (§ 2), кода состоитъ изъ 4 полутактовъ.

Въ послѣднихъ трехъ частяхъ формы сокращаются слѣдующимъ образомъ: 8, 4 и 2 такта, точно также какъ и ихъ составныя (Elemente) части: 4, 2 и ½ такта.

---

*) Такъ напр. вторая тема вступаетъ на второй четверти.

**) Противоположная ошибка — ритмическое однообразіе дѣлаетъ произведеніе деревяннымъ, несладнымъ и отталкивающимъ.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Начиная съ побочной партіи, преобладаетъ строй доминанты.

Связующая партія развивается изъ одного мотива темы посредствомъ перемѣщенія (такты 11, 12), перемѣны рода тональности (такты 13, 14), модуляціи (15, 16). Такое исчерпываніе одной части темы называется

тематической разработкой.

Здѣсь она является случайно, тогда какъ позднѣе имѣетъ болѣе исчерпывающій характеръ. Для методики необходимо, чтобы тематическая разработка явилась тамъ, гдѣ она практически необходима, т. е. при проведеніи въ (большой) сонатной формѣ.

Двадцатая задача.

Сочинить на основаніи данныхъ здѣсь указаній первую часть сонатины въ мажоръ. Образцомъ можетъ служить данный поясните́льный примѣръ. Не слѣдуетъ безусловно подражать длинѣ и конструкціи отдѣльныхъ частей его, онѣ могутъ служить только лишь образцомъ вообще. Такъ напр. первая тема со стороны тональной можетъ быть болѣе самостоятельной — не образовывать предъидущаго предложенія, — можно довольно часто прибѣгать къ совпаденію заключительнаго и начальнаго тактовъ (§ 13). Предъидущія работы могутъ быть употреблены съ пользою.

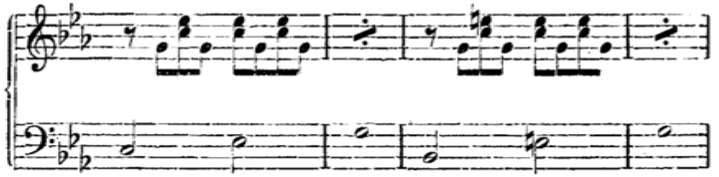
§ 31.

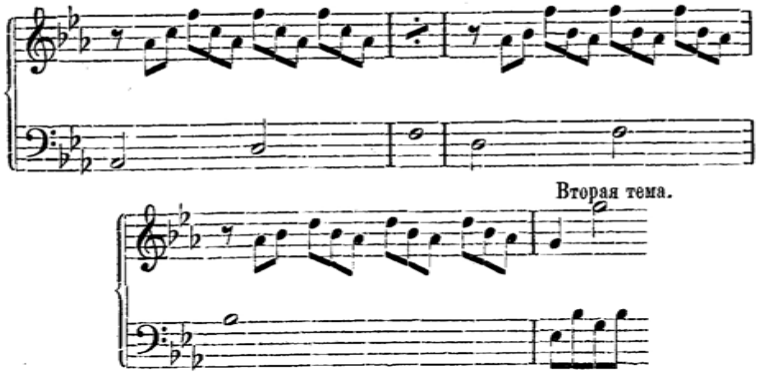
Первая часть сонатины въ минорѣ.

Если сонатина написана въ минорѣ, то модулирующая часть ея бываетъ не въ тонѣ доминанты, а въ параллельномъ тонѣ, который сохраняется, начиная со второй темы до заключенія.

Если-бы, напр., данный въ предидущемъ § образецъ былъ въ c-moll'ѣ, то связующая партія должна бы была быть въ Es-Dur'ѣ, напримѣръ:

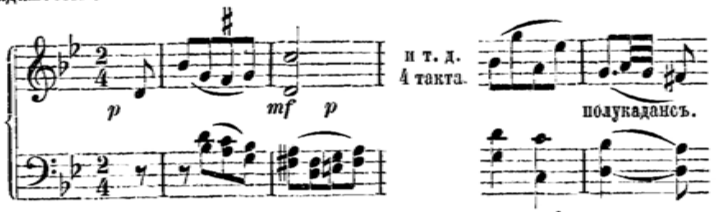
179





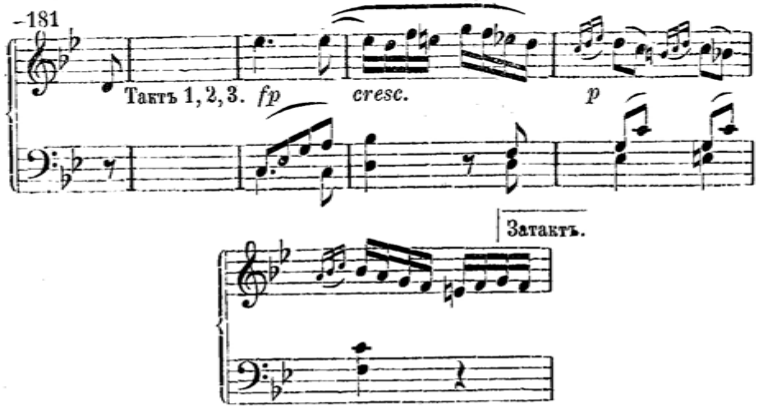
Очень короткую первую часть минорной сонатины находимъ мы въ G-moll'ной сонатѣ Бетховена ор. 49 № 1. Какъ и въ сонатинѣ Кулау тема образуетъ здѣсь предъидущее предложеніе съ полукадансомъ.

180



Совершенно правильно послѣдующимъ предложеніемъ является здѣсь связующая партія, модулирующая (полукадансомъ) въ доминанту параллельнаго тона,

181

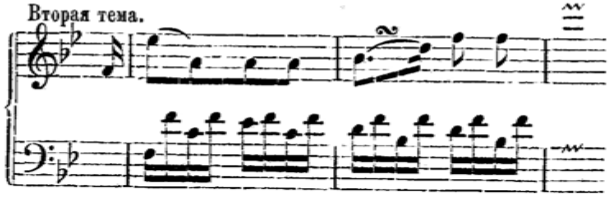


гдѣ тотъ часъ же вступаетъ вторая тема (не безъ мелодичнаго сход-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

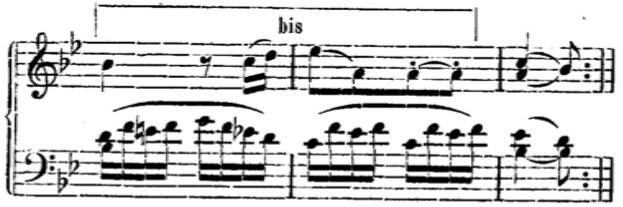
ства съ первою), она тянется втеченіи девяти тактовъ, затѣмъ послѣдніе пять тактовъ повторяются и такимъ образомъ является несоразмѣрность длины по отношенію къ первой темѣ.

182



Заключительная партія также заимствуетъ свое содержаніе у второй темы:

183



Прибавленія нѣтъ.

Можно такимъ-же образомъ сказать, что вмѣсто заключительной партіи повторяются послѣдніе пять тактовъ второй темы, тѣмъ болѣе, что они составляютъ самостоятельное предложеніе и вполнѣ возможно обозначенные выше, какъ заключительная партія, пять тактовъ разсматривать какъ прибавленіе. Тогда схема конструкціи представится слѣдующая:

Главная партія: 8 тактовъ (предъидущее предложеніе)
Связующая партія: 7 тактовъ (послѣдующее предложеніе)
Побочная партія: 9 тактовъ
Заключительная партія: 5 (заимствована изъ побочной партіи)
Прибавленіе: ⌣ 5 (присоединяющееся къ побочной партіи).

Разсматривая такимъ образомъ, мы можемъ эту форму считать лучшимъ образцомъ для молодаго композитора.

Двадцать первая задача.

Сочинить первыя части сонатины въ миноръ.

§ 32.

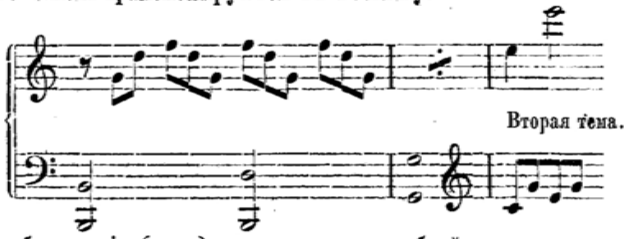
Третья часть сонатинной формы въ мажорѣ.

Третья часть сонатинной формы тѣмъ отличается отъ первой, что всѣ части ея находятся въ одномъ и томъ-же (обозначенномъ въ началѣ) главномъ тонѣ. За исключеніемъ этого она имѣетъ совершенно то-же строеніе.

Начиная со второй темы, надо все транспонировать съ доминанты на тонику,—на кварту выше или на квинту ниже—это зависитъ отъ эстетическихъ требованій.

Связующая партія обращается здѣсь въ простое промежуточное предложеніе, ибо модуляція болѣе не нужна. Въ приведенной подъ № 177 сонатины Кулау связующая партія буквально повторяется вплоть до начала модуляціи и тогда лишь модулирующіе 15 и 16 такты транспонируются въ тонику:

184



Прибавленіе (кода) по правиламъ для болѣе усиленнаго заключенія немного удлиняется; въ сонатинѣ Кулау посредствомъ двухъ C-Dur'ныхъ аккордовъ.

И такъ третья часть представляетъ въ сущности повтореніе первой части безъ модуляціи, почему и называется Reprise—повтореніемъ.

Для методики было бы не безполезно начинать работы въ формѣ сонатины и сонаты съ третьей части и изъ нея уже образовывать первую, перерабатывая въ тоже время промежуточное предложеніе между обѣими темами въ модулирующую часть. Во всякомъ случаѣ молодой композиторъ можетъ работать такимъ образомъ при сочиненіи эскиза, если ему не дастся модуляція. Онъ можетъ въ этомъ случаѣ сочинить сначала третью часть и изъ нея уже, добавляя модуляцію, образовать первую. Это замѣчаніе примѣнимо для всѣхъ частей этого отдѣла.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Двадцать вторая задача.

Составить на основаніи данныхъ указаній третьи части къ различнымъ мажорнымъ сонатинамъ (задача двадцатая).

Безъ сомнѣнія самой существенной перемѣнѣ подвергается связующая партія, ибо она теряетъ самыя характерныя особенности, въ то время какъ въ первой части она имѣетъ значеніе модулирующей части, здѣсь она (какъ таковая) становится излишней. Тѣмъ не менѣе есть возможность сохранить ее, уничтоживъ модуляцію, или вставивъ случайное отклоненіе, что-бы не нарушить метрическаго соотношенія частей, существеннаго для формы въ цѣломъ. Въ приведенныхъ доселѣ образцахъ и работахъ, сдѣланныхъ на ихъ основаніи, связующая партія заимствовала свое содержаніе изъ главной темы, даже становилась какъ-бы послѣдующимъ предложеніемъ ея, — послѣдующимъ предложеніемъ, которое модулируетъ далѣе еще на одну ступень квинтоваго круга, и снова являясь какъ предъидущее предложеніе. Но не рѣдко связующая партія образуется и изъ новыхъ мотивовъ, особенно если тема заключается въ тоникѣ и вслѣдствіе этого не можетъ тотъ часъ-же служить исходной точкой для связующей партіи. Въ этомъ случаѣ опустить ее въ третьей части значило-бы лишить послѣднюю существеннаго момента содержанія ея.

§ 33.

Третья часть сонатины въ минорѣ.

Въ минорѣ третья часть не только сохраняетъ главный тонъ, но даже и родъ его. Вторая тема и все, что за ней слѣдуетъ, подвергается вслѣдствіе этого гораздо болѣе существеннымъ измѣненіямъ, чѣмъ въ мажорной сонатинѣ. По этому въ минорной сонатинѣ еще болѣе желательно, чѣмъ въ мажорной, что-бы, какъ сказано въ § 32, сначала сочинялась третья часть.

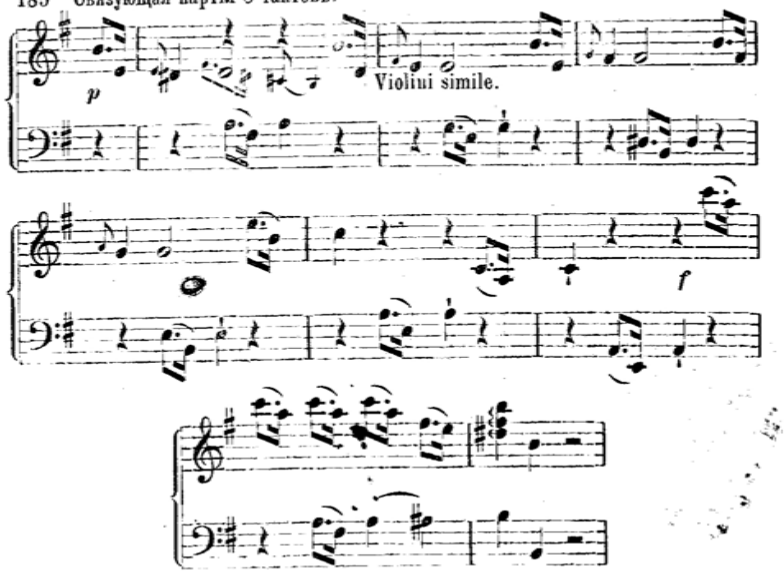
Двадцать третья задача.

Приписать къ сочиненнымъ уже первымъ частямъ минорной сонатины третьи части, транспонируя ихъ изъ параллельнаго тона въ минорный тонъ на тоникѣ.

Въ маленькой c-moll'ной сонатинѣ Моцарта, восьмитактная

тема которой, заключающаяся на тоникѣ, приведена подъ № 30; построеніе третьей части таково:

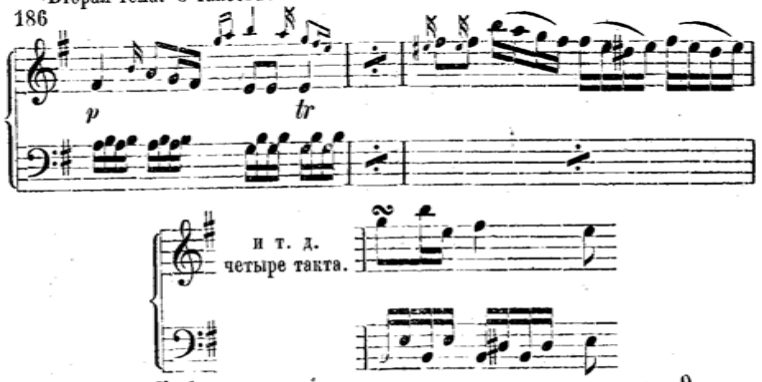
185 Связующая партія 8 тактовъ.



Эту часть слѣдуетъ разсматривать какъ совершенно самостоятельную, хотя мотивъ, составляющій ея содержаніе, взятъ изъ третьяго и четвертаго тактовъ темы (отъ четвертой до четвертой четверти). Теперь въ надлежащемъ главномъ тонѣ и въ минорномъ родѣ слѣдуетъ вторая тема, гдѣ мы имитацію скрипки опять таки только указываемъ.

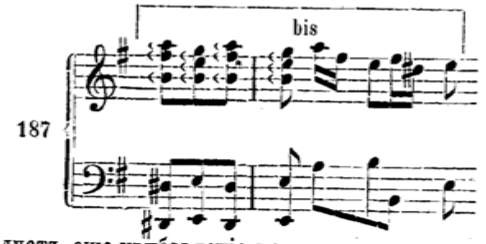
Вторая тема. 8 тактовъ.

186



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Заключительная партія очень коротка:

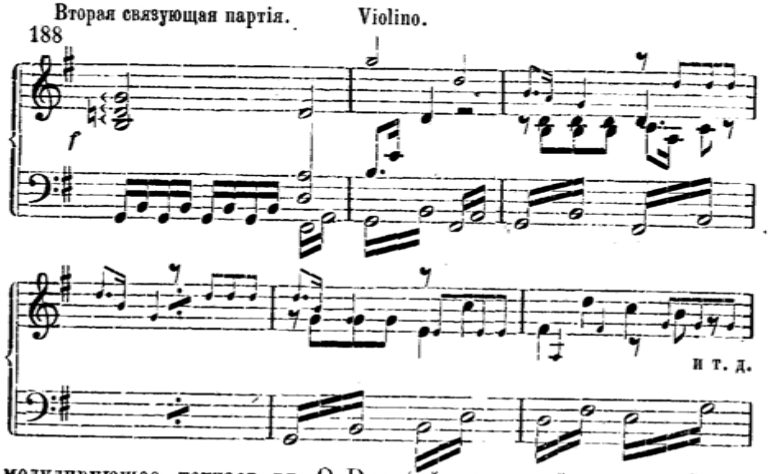


за ней слѣдуетъ еще прибавленіе изъ трехъ тактовъ въ видѣ e-moll'ной арпеджіи.

Въ первой части этой сонатины побочная и заключительная партіи и прибавленіе совершенно по правиламъ находятся въ параллельномъ строѣ: G-Dur. Но связующая партія модулируетъ тамъ не на доминанту G-Dur'а, а-такъ, какъ и здѣсь остается съ своимъ e-moll'нымъ полукадансомъ.

Безъ сомнѣнія модуляція, противорѣчащая содержанію,—съ технической стороны дѣтски легкая—показывалась композитору эстетически не возможною.

По этому онъ вставилъ между минорной частью (главная партія и связующая партія)—и мажорной (побочная партія и заключеніе) — предложеніе изъ десяти тактовъ:



модулирующее тотчасъ въ G-Dur (нѣкоторая рѣзкость этой модуляціи казалась подходящею къ характеру произведенія), и наконецъ, образуя полукадансъ въ G-Dur'ѣ, подготовляетъ вступленіе второй темы.

Но откуда же взялось это вставное предложеніе? Первый тактъ есть противоположное движеніе перваго такта темы, слѣдующіе мотивы заимствованы изъ шестого такта темы.

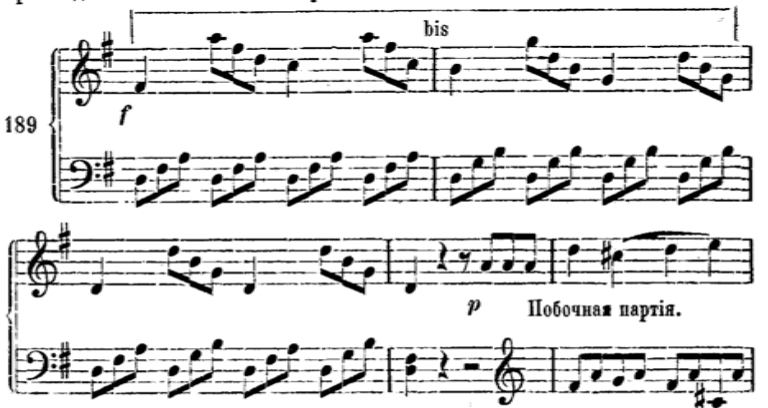
Этого предложенія, которое въ первой части даетъ то, чего не могло дать предшествующее, въ третьей части нѣтъ. Но и въ первой части на него надо смотрѣть какъ на аномалію, происшедшую вслѣдствіе устарѣлой привычки возвращаться къ темѣ до появленія побочной партіи. Но легко возможно, что Моцартъ имѣлъ готовую въ мысляхъ сначала послѣднюю часть.

Бываетъ также, и даже не считается неправильностью, что въ третьей части не измѣняется **родъ** тональности, а только **тонъ**, напр., если въ g-moll'номъ произведеніи, въ третьей части, вторая тема, заключительная партія и кода находятся въ G-Dur'ѣ; тогда заключеніе можетъ быть въ мажорѣ, но можетъ также возвращаться и въ миноръ.

§ 34.

Пропускъ модуляціи въ первой части.

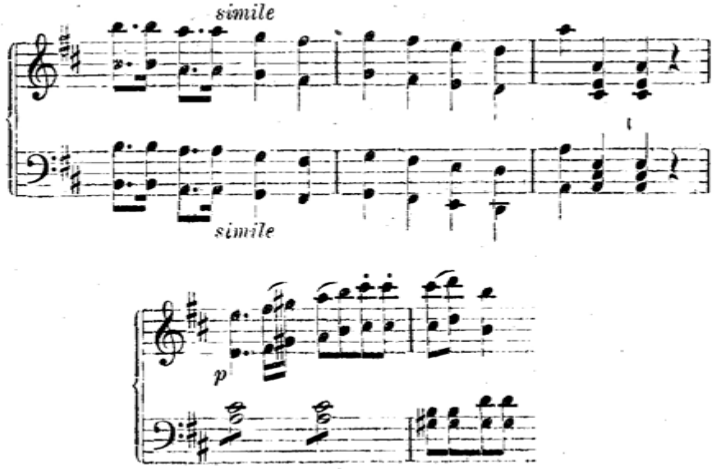
Въ мажорныхъ сонатинахъ часто встрѣчается вмѣсто модуляціи въ доминанту только полукадансъ на доминантѣ. Такъ Бетховенъ въ G-Dur'ной сонатинѣ op. 49 заканчиваетъ связующую партію довольно широкою формулою полукаданса, къ которой тотчасъ-же присоединяется побочная партія въ тонѣ доминанты.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

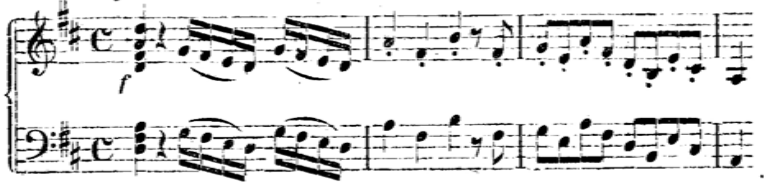
Точно такъ-же поступилъ и Моцартъ въ D Dur'ной сонатинѣ въ четыре руки:

190



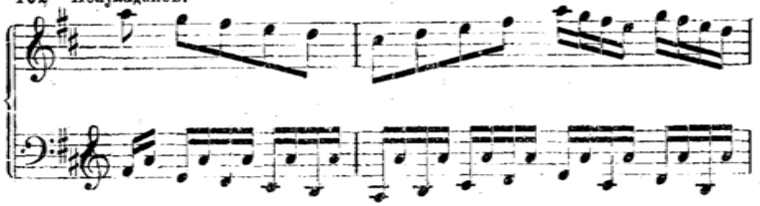
Даже и въ гораздо большихъ сонатахъ, которыя какъ по длинѣ, такъ и по содержанію не могутъ быть отнесены къ сонатинамъ, встрѣчается иногда этотъ легкій способъ вводить новый строй. Наприм., въ D Dur'ной сонатинѣ Моцарта:

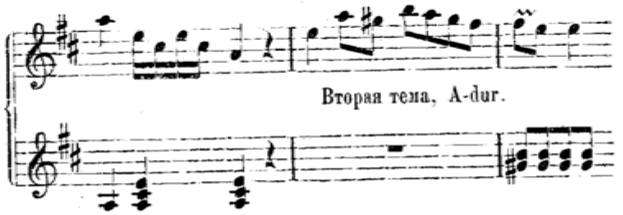
191 *Allegro.*



побочная партія точно также присоединена къ полукадансу.

192 Полукаденсъ.





Отсюда происходитъ та выгода, что въ третьей части сонаты главную партію и связующую партію можно сохранить безъ перемѣны (но само собою понятно, что это не обязательно).

Передѣлать нѣкоторыя изъ прежнихъ работъ по этому способу.

§ 35.

Вторая часть сонатной формы.

Между двумя, изученными уже нами частями сонатины находится, какъ среднее колѣно, вторая часть.

Эта вторая часть является или

1) какъ проведеніе посредствомъ составныхъ частей первой части, т. е. служитъ для тематической разработки, или

2) вноситъ новое содержаніе, которое однако-жъ не должно принимать какой либо законченной формы, ибо тогда это было-бы переходъ въ форму рондо, или наконецъ

3) она вноситъ и того и другого по немногу. Третья форма преобладаетъ, ибо она занимаетъ должную середину между стѣснительной связанностью первой и полной произвольностью второй.

Длина средней части очень различна. Бываютъ сонатины съ средней частью изъ нѣсколькихъ тактовъ, иногда лишь въ видѣ пассажа, приводящаго къ повторенію начала; но бываетъ и такъ, что средняя часть почти достигаетъ длины первой части. Общее правило для начинающаго, чтобы средняя часть была не короче половины первой части и не длиннѣе, чѣмъ вся первая часть.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Двадцать четвертая задача.

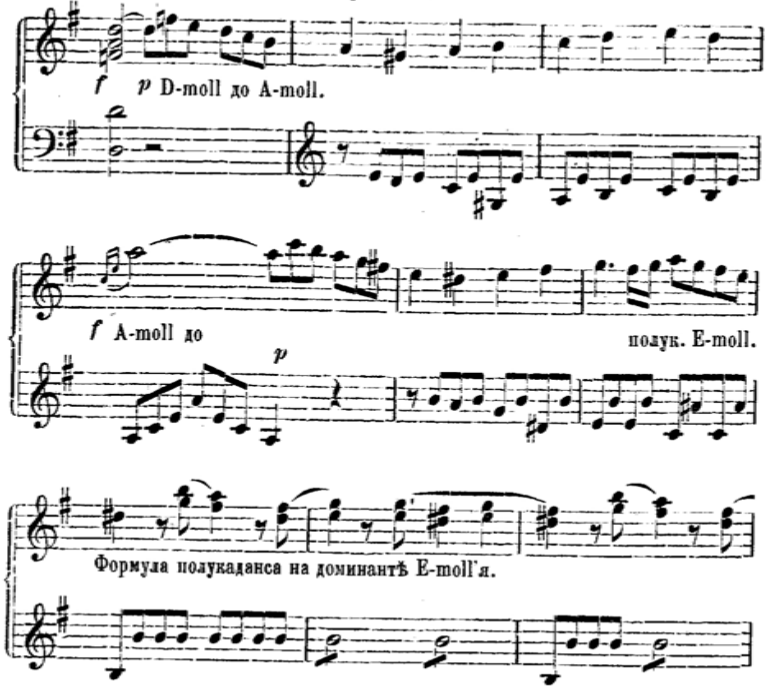
Написать къ нѣкоторымъ уже сочиненнымъ сонатинамъ въ мажорѣ и минорѣ среднія части (такъ называемыя проведенія) и именно къ каждой по нѣсколько.

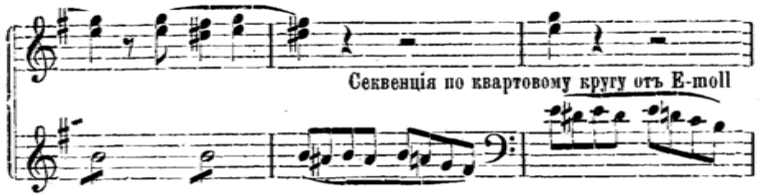
Составить изъ наиболѣе удачныхъ работъ полныя сонатины.

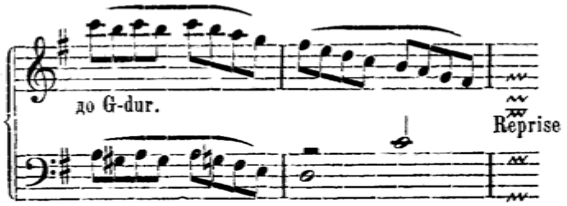
Средняя часть сонатины вмѣстѣ съ повтореніемъ (Reprise) составляетъ вторую часть этой формы, которая часто повторяется. Разсмотримъ теперь нѣкоторыя образцовыя сонатины.

Въ Бетховенской G-dur'ной сонатинѣ ор. 49 противопоставляется четырнадцать тактовъ проведенія 52 тактамъ первой части.

193 Тематическая переработка первой темы.



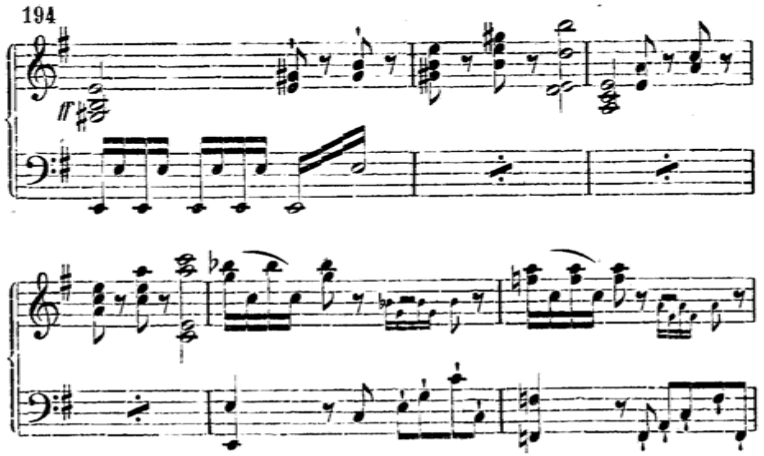




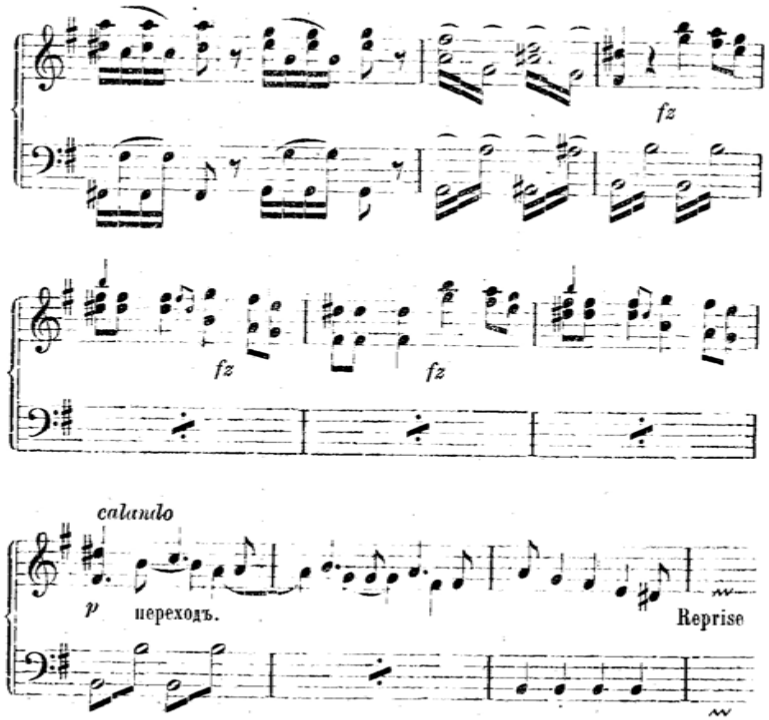
Въ первыхъ шести тактахъ заключается разработка главной темы, всѣ остальныя заключаютъ въ себѣ имѣющія малое значеніе формулы, служащія лишь для того, чтобы возвратиться въ Reprise, онѣ своею незначительностью еще болѣе возвышаютъ значеніе вновь вступающей главной темы.

Въ e-moll'ной сонатинѣ Моцарта (№ 185) противопоставлены 39 тактамъ первой части и 29 третьей, 15 тактовъ во второй части. Начало связано съ темой, остальное свободно, тоже формулообразно, но имѣетъ бо́льшее значеніе.

194

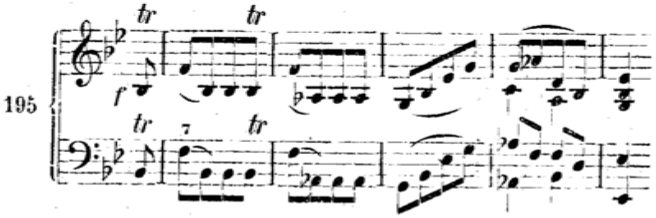


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

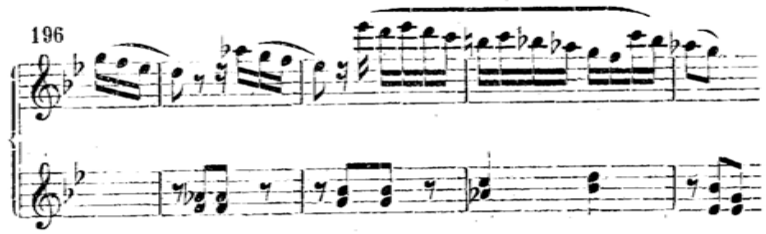


И такъ обѣ сонатины проявляютъ очень незначительную тематическую связь, въ нихъ преобладаетъ независимое построеніе.

На оборотъ въ проведеніи g-moll'ной сонатины Бетховена преобладаетъ тематическое содержаніе. Вступленіе—модуляція въ Es-Dur, тотчасъ-же присоединяется ко второй темѣ:



Затѣмъ слѣдуетъ совершенно новый эпизодъ въ видѣ маленькаго предложенія изъ 2 × 4 тактовъ, тонически закругленный въ Es-Dur'ѣ:



Слѣдующіе восемнадцать тактовъ тематически относятся ко второй темѣ, которая, какъ извѣстно, (стр. 125) въ этомъ произведеніи сама имѣетъ тематическое сродство съ первой темой.

Въ нашей образцовой сонатинѣ Кулау напротивъ содержаніе второй части образуется совершенно свободно.

Здѣсь вторая часть начинается разработкой новаго ритмическаго мотива

въ четырехъ-тактовое продложеніе, взявшее изъ предъидущаго только ничего не значащую сама по себѣ фигуру аккомпанимента лѣвой руки; затѣмъ въ ритмической варіаціи

послѣ ложнаго каданса въ As-Dur'ѣ, состоявшаго изъ четырехъ тактовъ и ведущаго въ полукадансъ на доминантѣ c-moll'я, проведеніе ведетъ въ Reprise посредствомъ обыденныхъ гаммъ и пассажей изъ пяти тоновъ. Эти пассажи, конечно, можно разсматривать какъ тематическую связь заключительной партіи и какъ прибавленіе первой части, если только они при своей незначительной обыденности, могутъ имѣть тематическія притязанія. Эта незначительность, обыденность, формулообразность не можетъ служить упрекомъ для всѣхъ приведенныхъ здѣсь композицій, ибо всѣ онѣ **совершенные образцы** въ своемъ родѣ. Эти качества въ сонатинѣ имѣютъ даже большое значеніе, ибо ее проведеніе не должно дурно вліять на повтореніе темъ въ Reprise. Все проведеніе представляетъ здѣсь, собственно говоря, каденцію на септаккордѣ, ведущую изъ доминанты въ тонику. Оно-то и поддерживаетъ равновѣсіе доминанты съ Reprise, держащейся исключительно въ строѣ тоники.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

B. Соната.

Посредствомъ расширенія частей, а вслѣдствіе этого и расширенія цѣлаго, изъ сонатины возникаетъ соната. Взаимныя соотношенія частей остаются безъ измѣненія какъ въ отношеніи модуляціи, такъ и въ отношеніи протяженія и метрическаго построенія вообще. Точно также большая соната есть ничто иное какъ соната необыкновенной по объему величины.

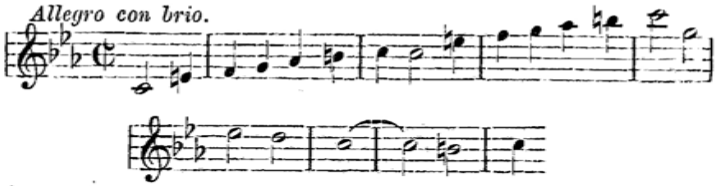
§ 36.

Расширеніе главной партіи.

a) посредствомъ повторенія.

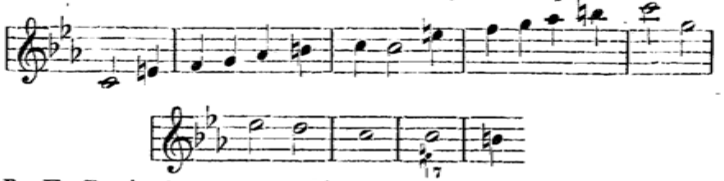
Если главная партія имѣетъ особое значеніе, особенно относительно характерной, ритмической конструкціи, то она можетъ повторяться, при чемъ закончаніе повторенія должно также служить присоединительнымъ пунктомъ для послѣдующаго

197 *Allegro con brio.*



Этой знаменитой темы изъ патетической сонаты Бетговена op. 13, свойственно повтореніе вслѣдствіе характерной противоположности ея обѣихъ частей, ибо она написана въ быстромъ темпѣ и съ одного раза не запечатлѣвается. При повтореніи она образуетъ полукаденсъ и къ нему присоединяется связующая партія.

198



Въ Es-Dur'ной сонатѣ op. 31 главная партія повторяется октавой выше и оба раза строго держится въ тонѣ тоники.

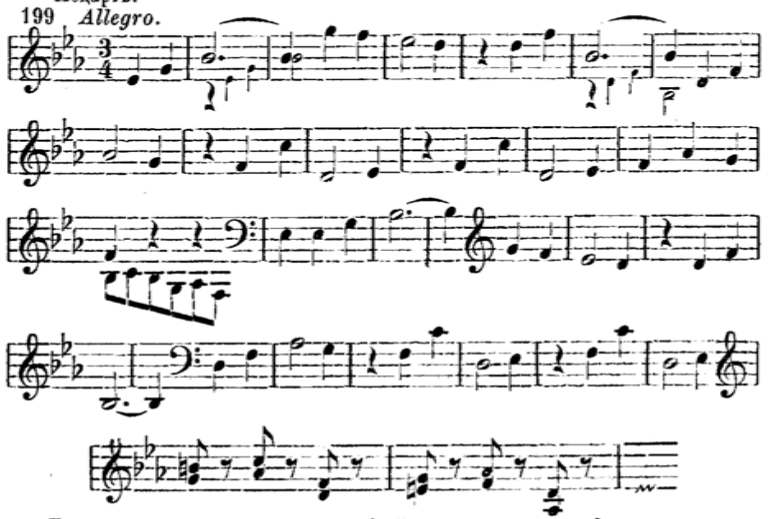
b) посредствомъ добавленія

втораго предложенія, относящагося къ первому какъ послѣдующее, Coda или Refrain; эта форма часто встрѣчается у Моцарта.

Въ Es-Dur'ной симфоніи этого маэстро тема образуетъ слѣдующій періодъ изъ 14+14 тактовъ, приведенный здѣсь въ видѣ скуднаго мелодическаго отрывка:

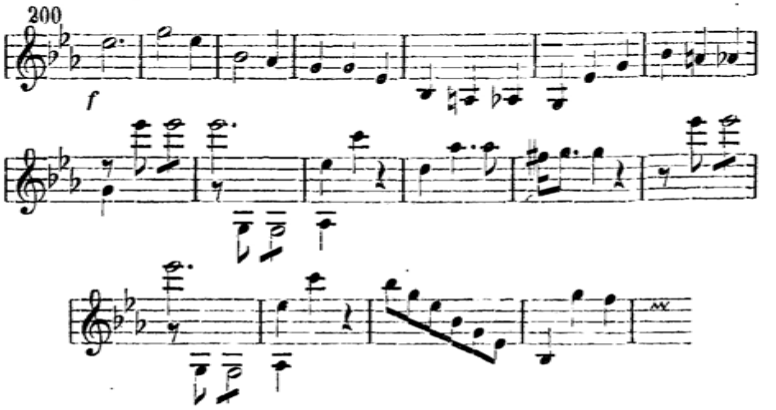
Моцартъ.

199 *Allegro.*



Вслѣдъ за заключительнымъ (здѣсь выпущеннымъ) тактомъ этого искренне-нѣжнаго отрывка слѣдуетъ нѣчто въ родѣ «Tutti»—страстное forte, продолжающееся 18 тактовъ,

200



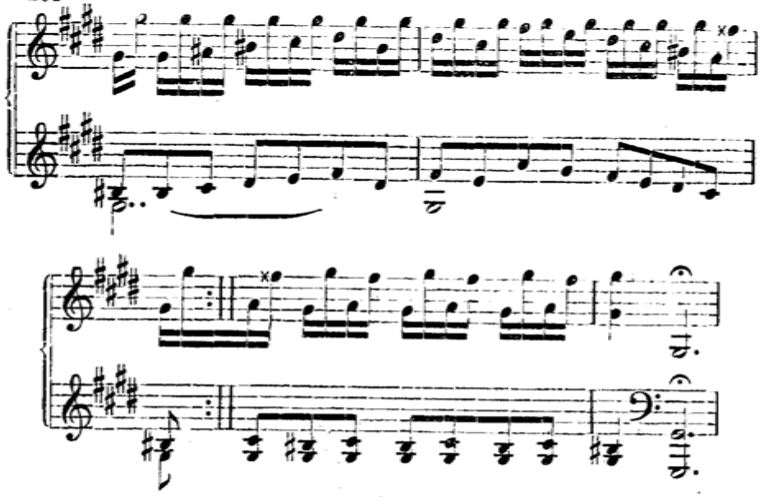
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

и на заключительномъ аккордѣ его начинается связующая партія (модуляціонная).

И тѣ восемь тактовъ, которые въ патетической сонатѣ присоединяются къ повторенію темы, можно разсматривать какъ родъ заключительной формулы (органный пунктъ съ полукадансомъ), такъ что мы имѣемъ тамъ повтореніе и добавленіе.

Въ финалѣ cis-moll'ной сонаты (ор. 27) мы непремѣнно должны причислить органный пунктъ на доминантѣ,

201

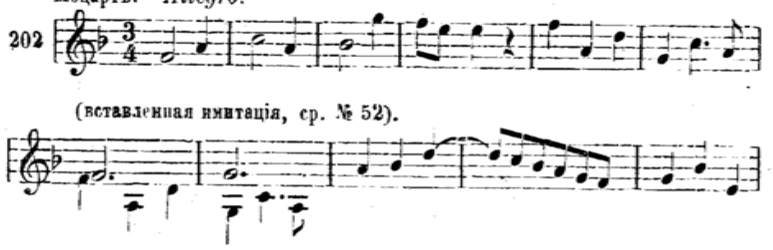


представляющій въ сущности полукадансъ, къ главной партіи.

(Мы имѣемъ здѣсь образчикъ той геніальной и полной характерности заключительной формулы, которыя употреблялъ Бетговенъ вмѣсто распространенныхъ повсюду, до этого, тривіальныхъ заключеній).

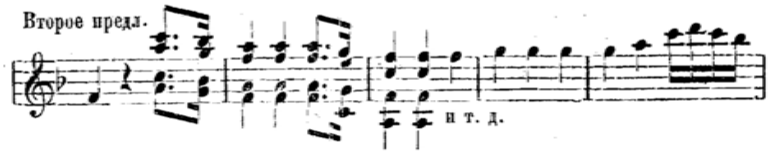
Моцартъ. *Allegro.*

202



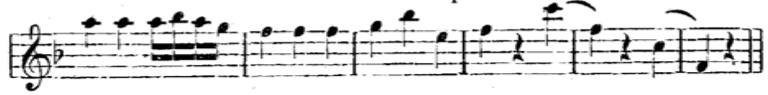
(вставленная имитація, ср. № 52).

Второе предл.



и т. д.

Прибавленіе.



Данный примѣръ, изъ Моцарта отличается по эстетической сущности отъ приведеннаго раньше тѣмъ, что вслѣдъ за второй темой является болѣе нѣжный отголосокъ, повидимому совершенно исчезающій въ прибавленіи. Меньшая форма частей имѣетъ слѣдствіемъ болѣе короткій объемъ цѣлаго.

Бетховенъ расширяетъ тему большой B-Dur'ной сонаты ор. 106 посредствомъ своего рода прилюдій (Vorspiel).

с) посредствомъ образованія періода.

Періодъ вслѣдствіе своей законченной формы рѣже примѣняется въ сонатной формѣ. Главная партія большею частью составляетъ только предъидущее предложеніе періода и къ нему (вмѣсто послѣдующаго предложенія и съ употребленіемъ мотивовъ его-же) присоединяется связующая партія; она вмѣсто того, что-бы періодически закончить предъидущее предложеніе, перескакиваетъ въ систему новой тональности.

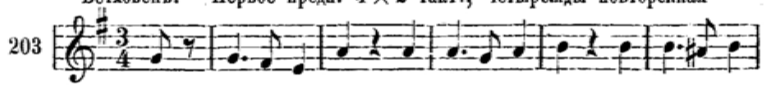
Мы между прочимъ имѣли уже выше Моцартовскій примѣръ, гдѣ длинный періодъ соединялся съ другимъ предложеніемъ въ главную партію. Встрѣчаются также и такіе расширенные періоды, которые составляютъ весь объемъ главной партіи.

Приводимъ здѣсь два примѣра — одинъ изъ Бетховена, съ замѣчательно сокращеннымъ, другой изъ Моцарта, съ замѣчательно удлиненнымъ послѣдующимъ предложеніемъ, оба лишь въ тощемъ мелодическомъ извлеченіи, преднамѣренно предоставляя дополненіе памяти ученика.

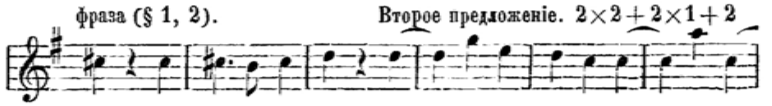
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Бетховенъ. Первое предл. 4 × 2 такт., четырежды повторенная

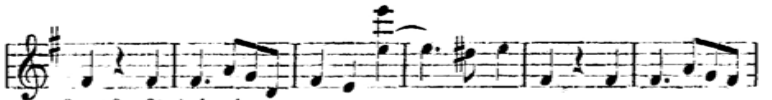
203



фраза (§ 1, 2). Второе предложеніе. 2×2+2×1+2

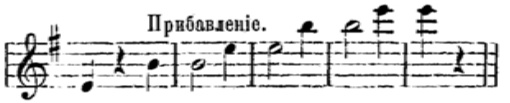


Заключеніе предъид. предл. Послѣд. предл.



2 × (2 × 2) + 4 × 1.

Прибавленіе.

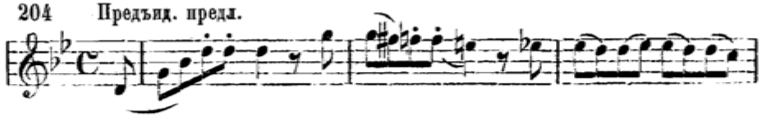


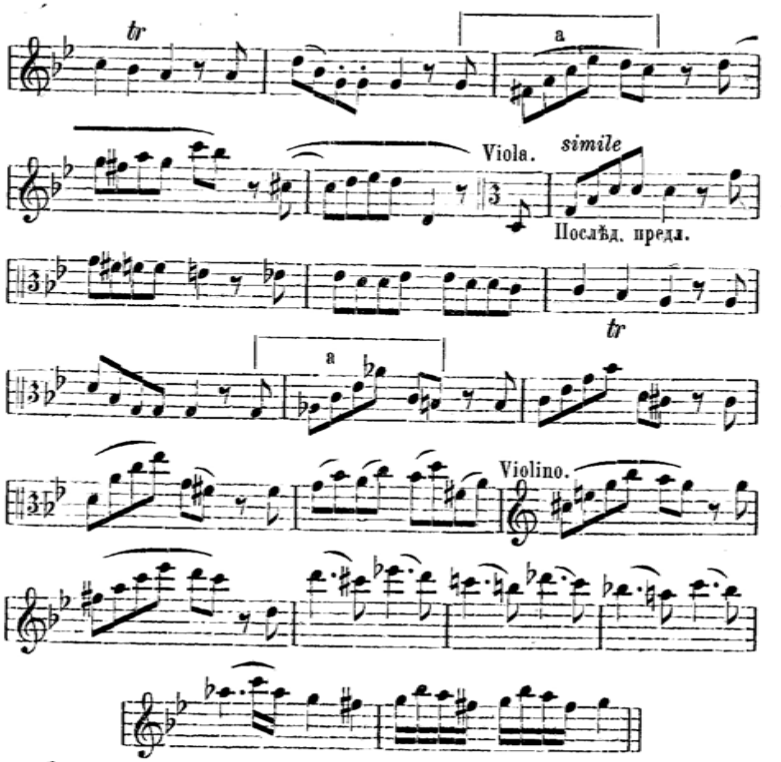
Здѣсь вслѣдъ за заключающимся въ восьми тактахъ предложеніемъ изъ четырехъ двутактовъ слѣдуетъ второе предложеніе, неимѣющее къ первому никакого тематическаго соотношенія, но стоящее по отношенію къ нему въ эстетической противоположности и заключающееся полукадансомъ; слѣдовательно мы имѣемъ здѣсь шестнадцати тактовое предъидущее предложеніе. Послѣдующее предложеніе, звучащее по меньшей мѣрѣ сродно съ мотивомъ предъидущаго, состоитъ изъ 2×4 такта, но расширяется не большимъ, непосредственно принадлежащимъ ему прибавленіемъ изъ 12 тактовъ. Непосредственно къ нему присоединяется связующая партія.

Мы имѣемъ здѣсь замѣчательный примѣръ **большаго періода трехколѣннаго склада** (§ 7), который какъ и примѣръ Моцарта (№ 38) имѣетъ два предъидущихъ предложенія.

Моцартъ.

204 Предъид. предл.





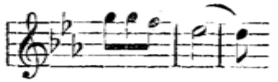
Здѣсь мы видимъ, что первые четыре такта образуютъ полукадансъ, харктеризующій ихъ какъ предъидущее предложеніе періода. Но продолженіе не составляетъ періода, а образуетъ также полукадансъ (посредствомъ чрезмѣрнаго секстаккорда). Точно также и эстетически не достаетъ характера послѣдующаго предложенія, вслѣдствіе продолжающагося и далѣе такого обращенія съ мотивами, хотя это мотивы перваго предъидущаго предложенія. Теперь только дѣйствительно начинается настоящее послѣдующее предложеніе, которое противопоставляетъ свои 15 тактовъ восьмитактовому предъидущему предложенію. Удлиненіе присоединяется къ мотиву | a |, повторяющемуся четыре раза и ведетъ къ тематически свободному заключенію.

Посредствомъ этихъ-то приведенныхъ въ примѣрахъ сокращеній и расширеній у періода отнимается его замкнутый въ себѣ характеръ, противорѣчащій сонатной формѣ.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

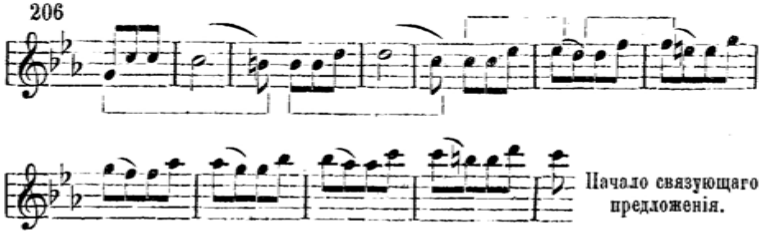
Въ **c-moll**'ной симфоніи **Бетховенъ** послѣ пятитактоваго введенія образуетъ расширенное предъидущее предложеніе изъ 16 тактовъ. Ему соотвѣтствуетъ—послѣ трехтактоваго введенія—послѣдующее предложеніе изъ 20 тактовъ. Расширеніе на четыре такта происходитъ изъ мотива предъидущаго предложенія:

205



который въ послѣдующемъ предложеніи является въ такомъ переработанномъ видѣ.

206



Начало связующаго предложенія.

Такимъ образомъ эта главная партія представляетъ большой періодъ, обнимающій пространство изъ 36 тактовъ, не считая 8 тактовъ, идущихъ на введеніе. Заключеніе этого періода такъ построено ритмически, вслѣдствіе раздѣленія и безпрерывнаго движенія мотива, что вовсе не даетъ мѣста чувству заключенія, но безъ устали стремится все впередъ: **высокая способность** сонатной формы избѣгать кадансовъ посредствомъ ритмической конструкціи.

Само собою разумѣется, что можно и иначе удлинять главную партію. Послѣ предшествовавшихъ объясненій молодому композитору будетъ легко отыскать образцы въ произведеніяхъ мастеровъ и подражать имъ.

Двадцать пятая задача.

Составить на основаніи данныхъ здѣсь указаній расширенныя главныя партіи сонатной формы до вступленія связующей партіи. Употребить для этого возможно больше уже имѣющагося матеріала.

Предостереженіе.

Надо остерегаться писать эти упражненія въ формѣ скудныхъ мелодическихъ извлеченій, какъ приходится отчасти давать ихъ здѣсь, и затѣмъ уже придѣлывать къ нимъ гармонію. Подобный способъ дѣлаетъ сочиненіе поверхностнымъ, сухимъ и старомоднымъ, ибо онъ основанъ на антихудожественной абстракціи; молодой художникъ долженъ имѣть въ головѣ все сочиненіе съ его гармоніей также какъ и представленіе о томъ инструментѣ, для котораго онъ пишетъ.

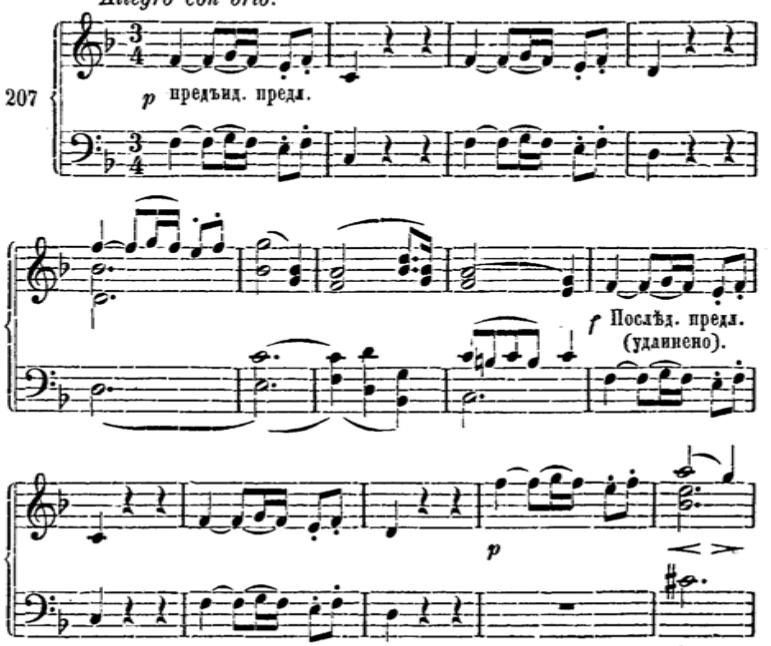
Чтобы служить возбужденію фантазіи посредствомъ чего нибудь цѣльнаго, мы приведемъ здѣсь нѣсколько бетховенскихъ образцовъ въ полномъ видѣ.

Образецъ.

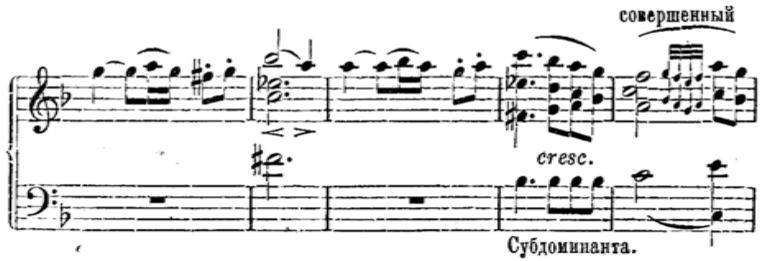
Бетховенъ. Главная партія F-Dur'наго квартета op. 18.

Allegro con brio.

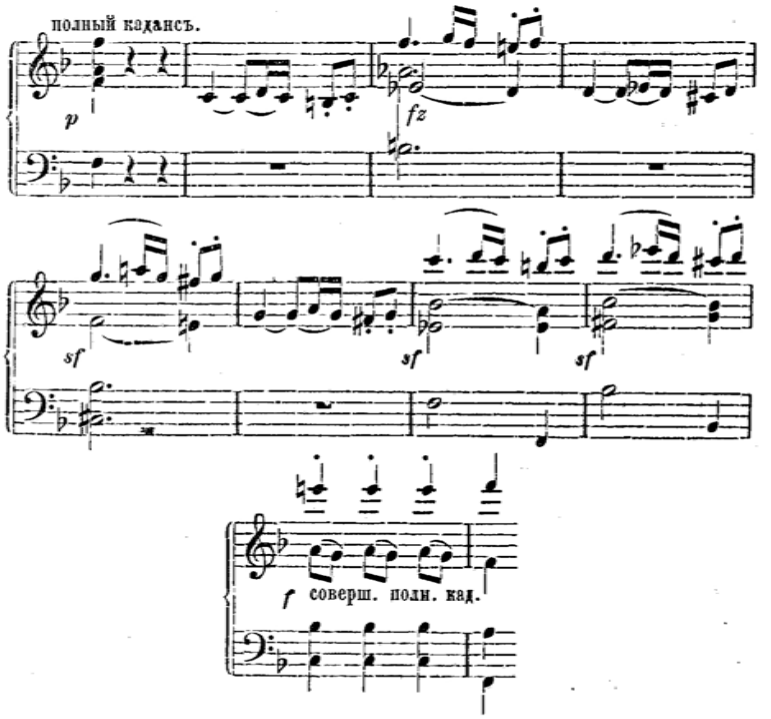
207



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

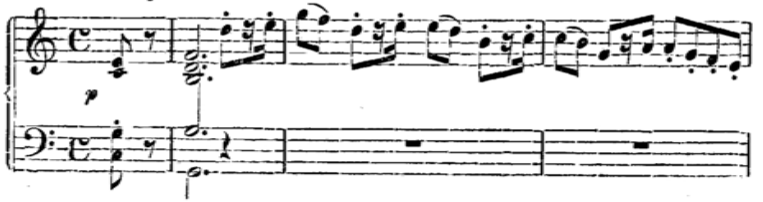


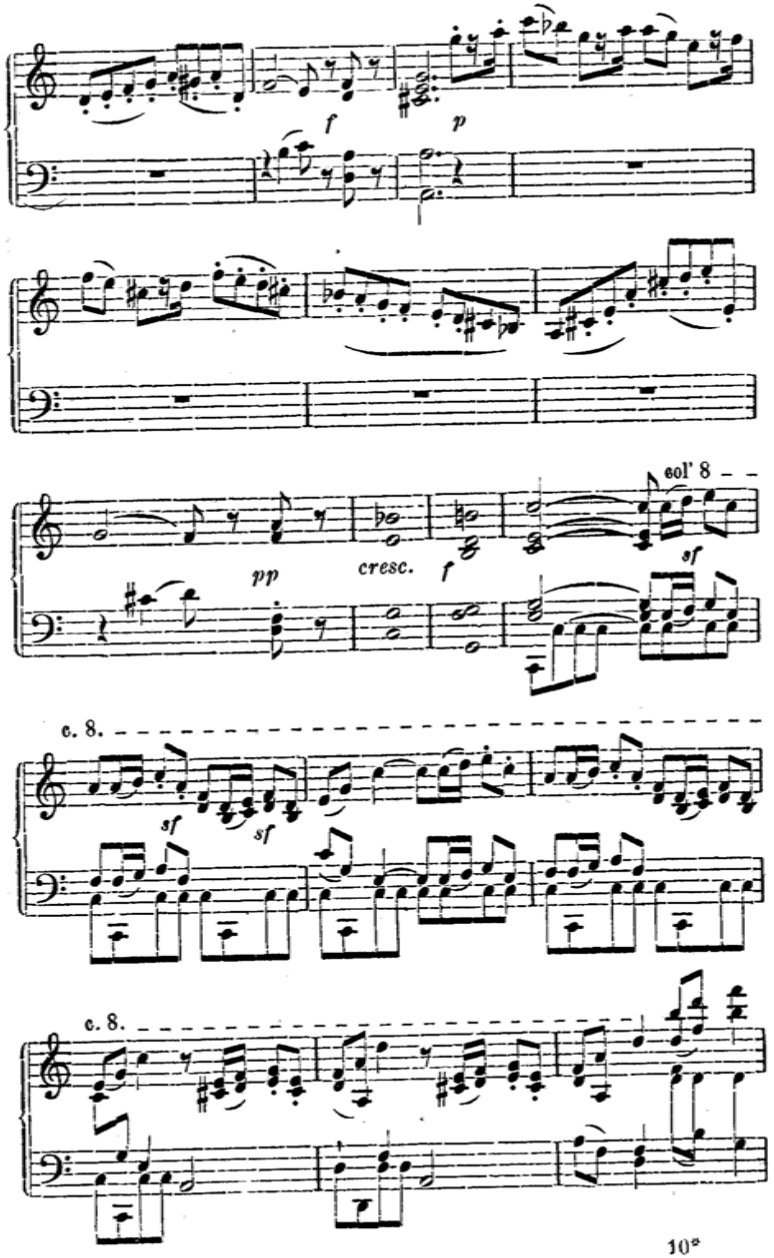
Прибавленіе къ посл. предл., какъ-бы второе посл. предл.



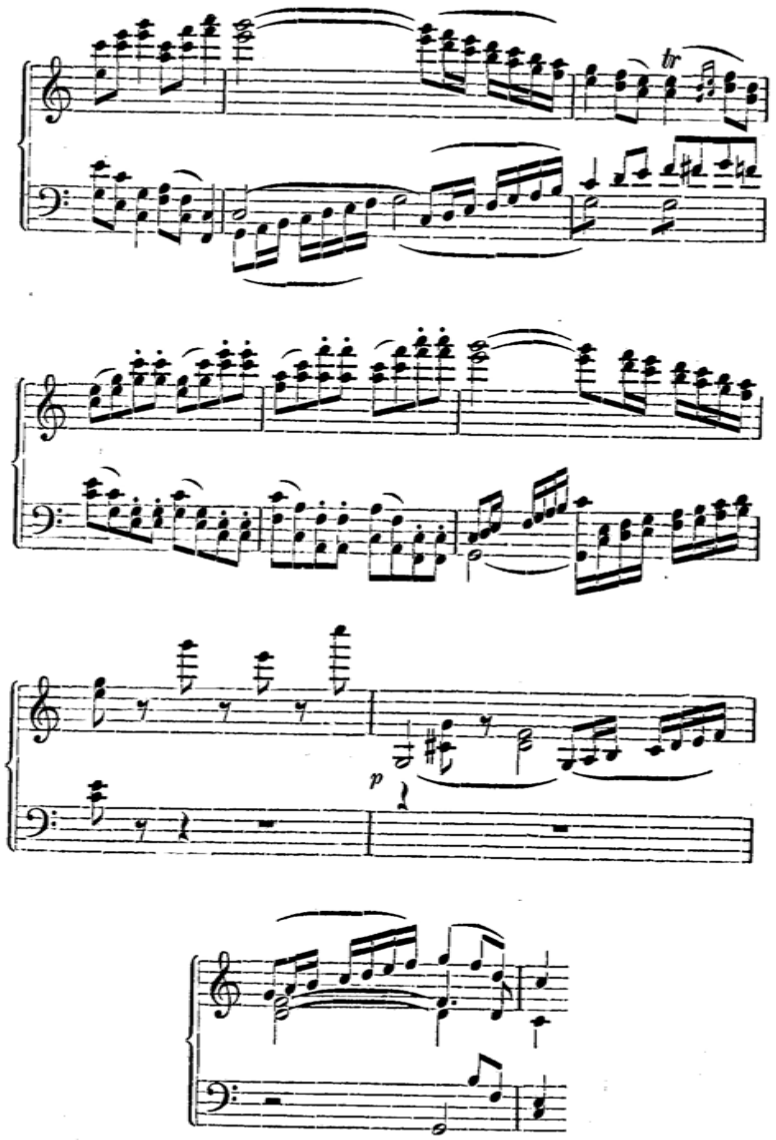
Главная партія C-dur'наго квартета. op. 59.

208 *Allegro vivace.*





Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Presto. Главная партія a-moll'ной (Крейцеровской) сонаты.

Violino

sfp Предъид. предл. 9 такт. вслѣдст. расширенія заключ.

209

Pianoforte

sfp

rall.

cresc. *sf* *rall.* *sf* Повтореніе.

cresc. *sf* *sf* *sf*

p *cresc.*

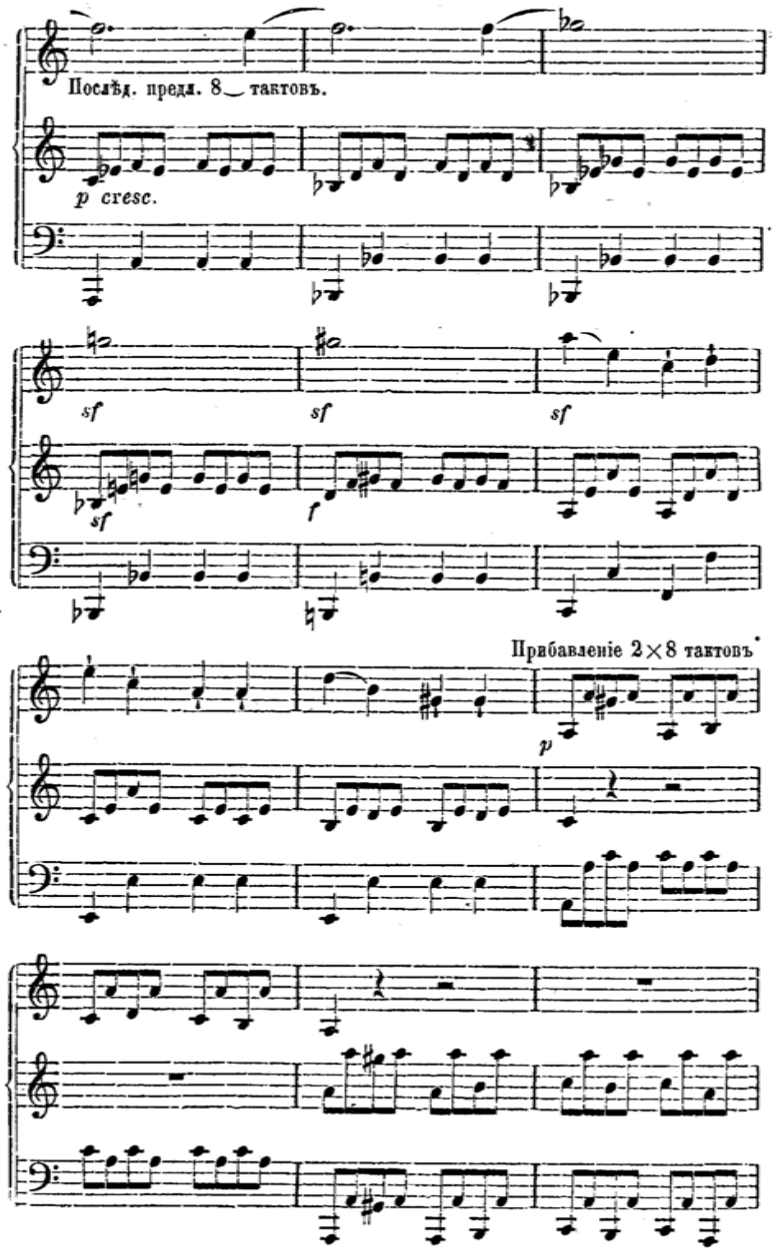
cresc.

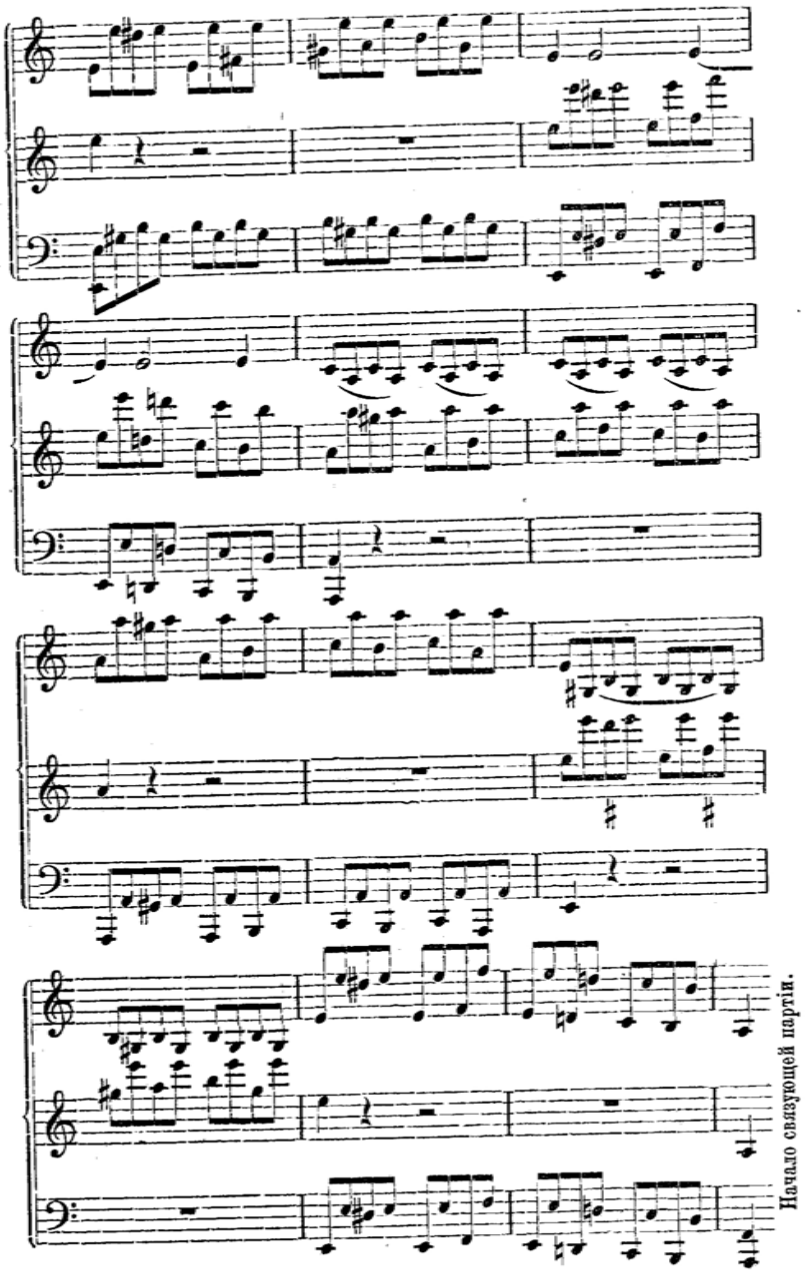
rall.

rall. *p*

sf Ped. *ff*

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua





Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

§ 37.

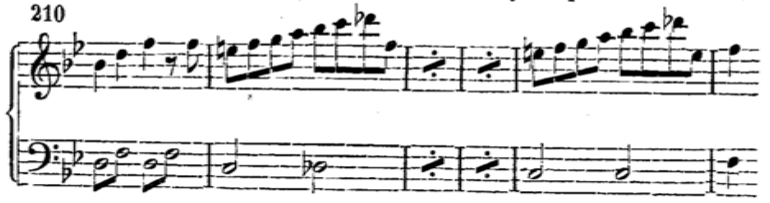
Связующая партія.

Связующая партія является въ первой части сонатной формы, какъ партія модуляціонная, посредствомъ которой вводится новый строй (побочная партія). Дѣйствіе модуляціи при этомъ болѣе или менѣе рѣшительно.

1. При изученіи сонатины мы познакомились на стр. 131 со способомъ, гдѣ является только полукадансъ на доминантѣ и затѣмъ слѣдуетъ вторая тэма въ тонѣ доминанты. Правда, что столь легкій способъ построенія рѣдко встрѣчается въ большихъ сонатахъ, но все-же встрѣчается, особенно у Моцарта. Въ такомъ случаѣ присоединеніе полукаданса связующей партіи представляетъ легкую задачу.
2. Основательнѣе бываетъ модуляція въ томъ случаѣ, когда вступленіе новой тональности появляется на гармоніи ее доминантъ-септъ-аккорда какъ въ данной, за образецъ, сонатинѣ Кулау. Тутъ вступленію побочной партіи предшествуетъ доминантъ-септъ-аккордъ ея тональности.
3. Но самый основательный способъ, встрѣчаемый наичаще въ большихъ сонатахъ — это, пропустивши новый тонъ, модулировать въ его доминанту. Если-бы мы хотѣли, напримѣръ, перейти изъ C-Dur въ G-Dur, то мы модулируемъ сначала въ D-Dur, а за тѣмъ обратно въ G-Dur. Если мы хотимъ перейти изъ a-moll въ c-moll, то модулируемъ сначала въ H-Dur, какъ въ доминанту e-moll. Доминанта въ этомъ случаѣ называется старымъ не особенно яснымъ названіемъ перемѣнная доминанта (Wechseldominante). Слѣдовательно, перемѣнная доминанта обозначаетъ верхнюю доминанту доминанты. Если мы хотимъ модулировать изъ c-moll въ Es-Dur, то модулируемъ сначала въ B-Dur, — доминанту параллели.

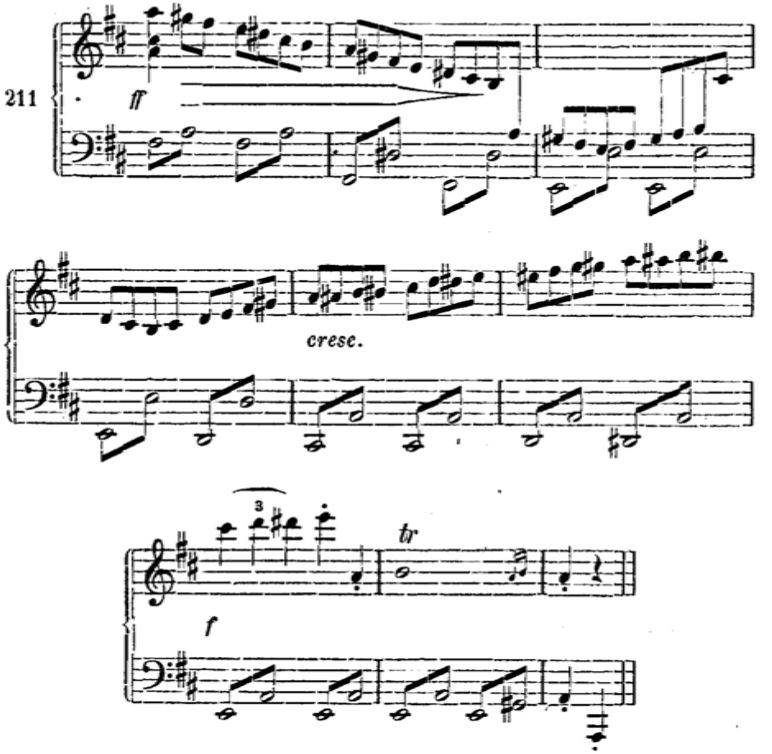
Такимъ образомъ модулируетъ, напримѣръ, Моцартъ въ G-moll'ной симфоніи — въ доминанту параллельнаго тона, хотя онъ уже достигъ этого послѣдняго и затѣмъ уже вводитъ побочную партію въ B-Dur'ѣ.

210



Середину между этими двумя послѣдними способами занимаетъ тотъ, при которомъ дѣлается полный кадансъ въ новомъ тонѣ, какъ въ D-Dur'ной сонатѣ Бетховена op. 11.

211



Сама связующая партія въ томъ расширенномъ видѣ, какой она имѣетъ въ сонатѣ, пишется чаще всего въ одной изъ слѣдующихъ конструкцій.

а) Она бываетъ заимствована тематически изъ главной партіи,

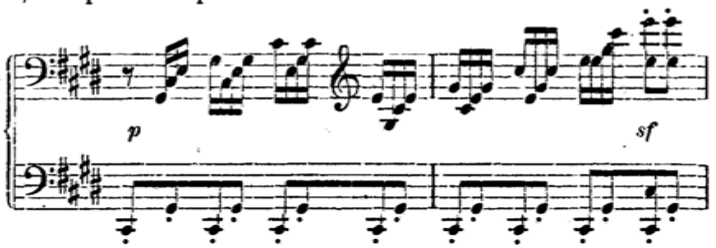
присоединяется къ ней, какъ послѣдующее предложеніе или повтореніе и ведетъ мотивъ ея въ новый тонъ.

Такъ у Бетховена въ финалѣ cis-moll'ной сонаты, гдѣ главная партія заключается, какъ предъидущее предложеніе посредствомъ прибавленія, приведеннаго подъ № 201.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

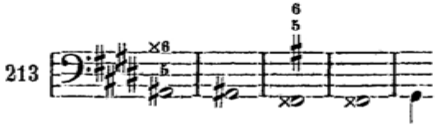
Теперь, повидимому, должно начинаться послѣдующее предложеніе, по крайней мѣрѣ сейчасъ появляется опять начало:

212



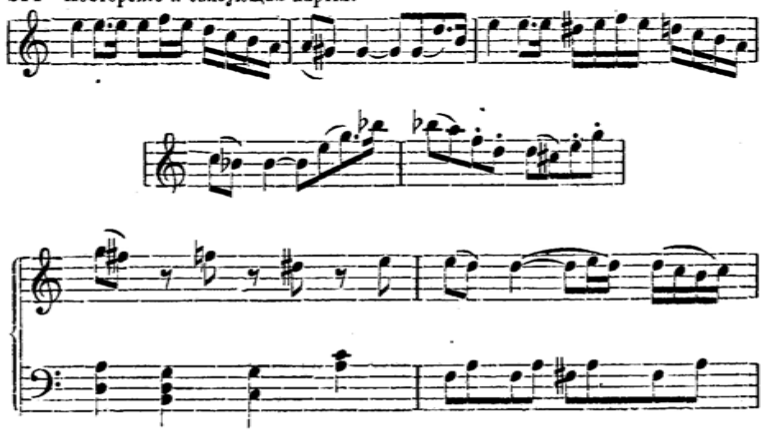
но вмѣсто того, чтобы возвращаться въ главный тонъ, предложеніе посредствомъ главнаго мотива, принимающаго болѣе мягкую форму, модулируетъ въ тонъ доминанты gis-moll, гдѣ сейчасъ же начинается вторая тема.

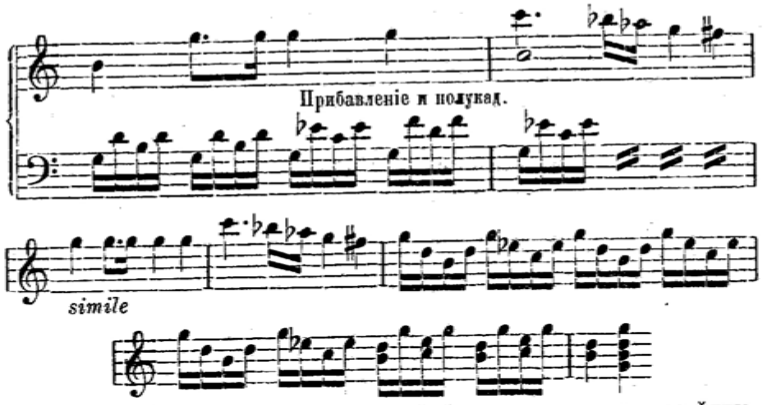
213



Если тэма заключается въ тонѣ тоники, то мѣсто послѣдующаго предложенія заступаетъ повтореніе, какъ-то имѣется, хотя и въ довольно узкихъ рамкахъ, въ a-moll'ной сонатѣ Моцарта. Тэма здѣсь представляетъ восьмитактное предложеніе, на послѣднемъ тактѣ котораго является повтореніе и вмѣстѣ съ нимъ вступаетъ связующая партія.

214 Повтореніе и связующая партія.





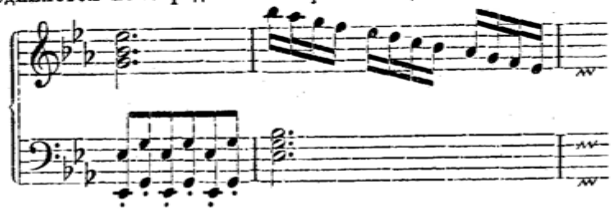
Какъ въ Бетховенскомъ примѣрѣ модулирующему послѣдующему предложенію предшествовала заключительная формула на доминантѣ, такъ въ этомъ Моцартовскомъ примѣрѣ подобная-же заключительная формула на доминантѣ вновь достигнутаго тона слѣдуетъ за повторяющимся предложеніемъ.

Въ Es-Dur'ной сонатѣ ор. 31 связующая партія присоединяется послѣ повторенія главной партіи (§ 36 a) посредствомъ главнаго мотива послѣдней, чтобы наконецъ сдѣлать предписанную модуляцію посредствомъ второго мотива.

b) Самостоятельно.

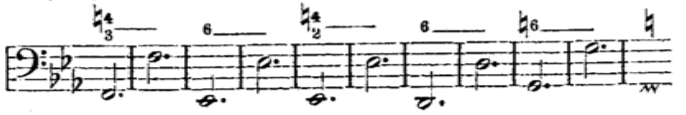
Связующая партія составляется изъ собственныхъ мотивовъ. Такъ сдѣлано въ Es-Dur'ной симфоніи Моцарта. Къ данной подъ №№ 199 и 200 главной партіи перваго Allegro связующая партія присоединяется непосредственно при помощи мотива:

215



Онъ, двутактъ, повторяется модулируя пять разъ:

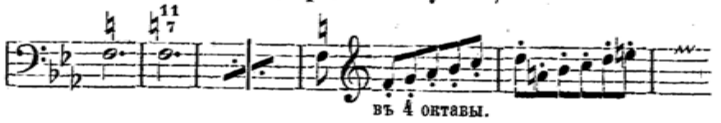
216



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

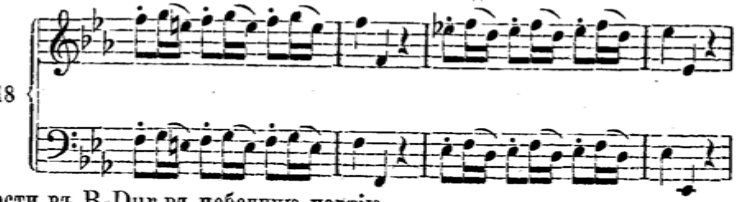
останавливается въ F-Dur'ѣ на органномъ пунктѣ,

217



чтобы затѣмъ при помощи совершенно новаго мотива

218



вести въ B-Dur въ побочную партію.

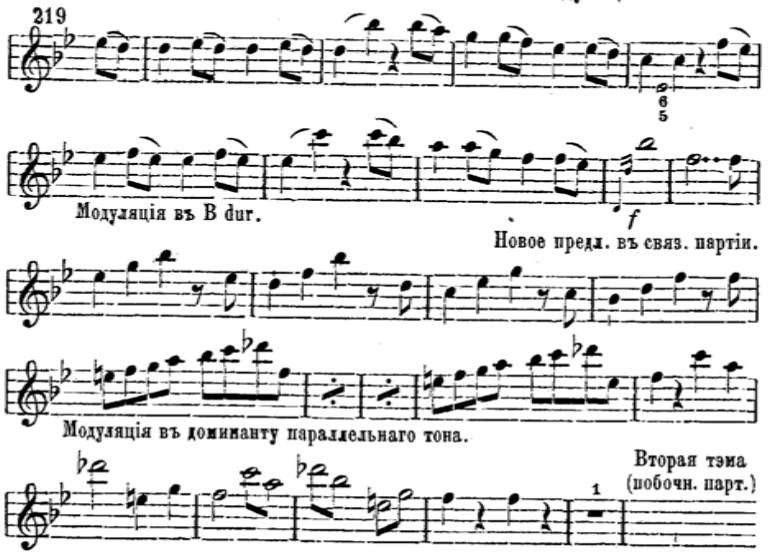
Въ увертюрѣ къ Донъ-Жуану мы видимъ совершенно самостоятельную связующую партію между главной и побочной партіей.

c, a и b, соединенныя вмѣстѣ.

Связующая партія присоединяется къ главной партіи, но продолжается, самостоятельно образуя предложеніе.

Въ g-moll'ной симфоніи Моцартъ образуетъ тэму въ формѣ расширеннаго предъидущаго предложенія изъ 16 тактовъ. Къ этому предъидущему предложенію присоединяется послѣдующее.

219



И такъ, мы видимъ здѣсь связующую партію, которая начинается какъ послѣдующее предложеніе, но продолжается въ видѣ самостоятельно построеннаго предложенія до перехода въ побочную партію. Удивительно то, что хотя это предложеніе и находится уже въ тонѣ побочной партіи, но все таки модулируетъ въ нее. Такъ-же точно поступаетъ Моцартъ и въ c-moll'ной сонатѣ (см. № 35).

Двадцать шестая задача.

Составить на основаніи данныхъ здѣсь указаній связующія партіи къ имѣющимся уже главнымъ партіямъ изъ предъидущихъ задачъ, такъ чтобы первыя вели въ тональность второй тэмы по одному изъ способовъ, приведенныхъ на стр. 152 подъ рубриками 2 и 3.

§ 38.

Вторая тэма или побочная партія.

Вторая тэма обыкновенно образуетъ наибольшую противоположность къ первой, противоположность, проходящую чрезъ все произведеніе; она часто является очень пѣвучей, если первая тэма разработана фигурально. Во всемъ остальномъ ея конструкція является на столько-же разнообразной какъ и конструкція главной партіи, быть можетъ даже болѣе разнообразной, ибо предъидущее развитіе было предоставлено разностороннымъ вліяніямъ.

Протяженіе второй тэмы бываетъ по правиламъ немного больше, чѣмъ первой безъсвязующей партіи, но значительно меньше первой тэмы вмѣстѣ съ связующей партіей. Ниже мы даемъ двѣ «вторыхъ тэмы», какъ образецъ конструкціи.

Вторая тэма всегда строго заканчивается въ своемъ главномъ тонѣ.

Тонъ второй тэмы уже извѣстенъ (§ 37):

Въ мажорѣ-тонъ доминанты,

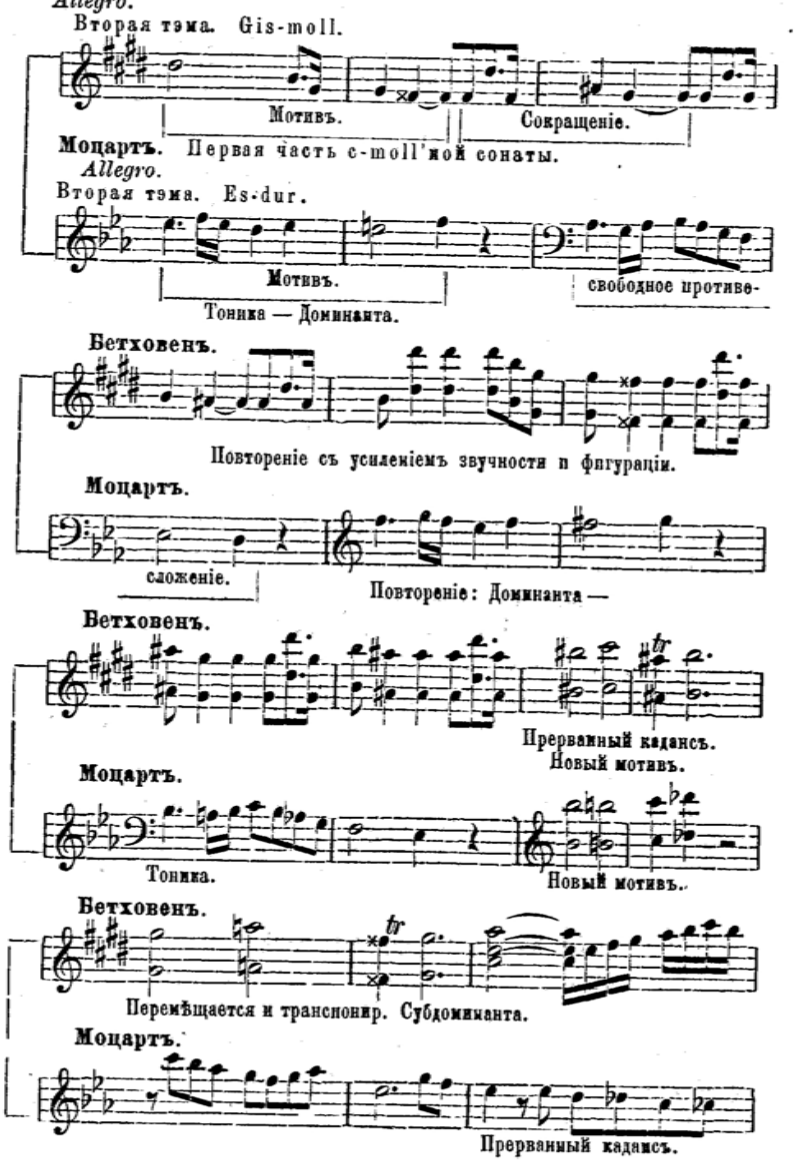
Въ минорѣ-параллельный тонъ, или тонъ минорной доминанты.

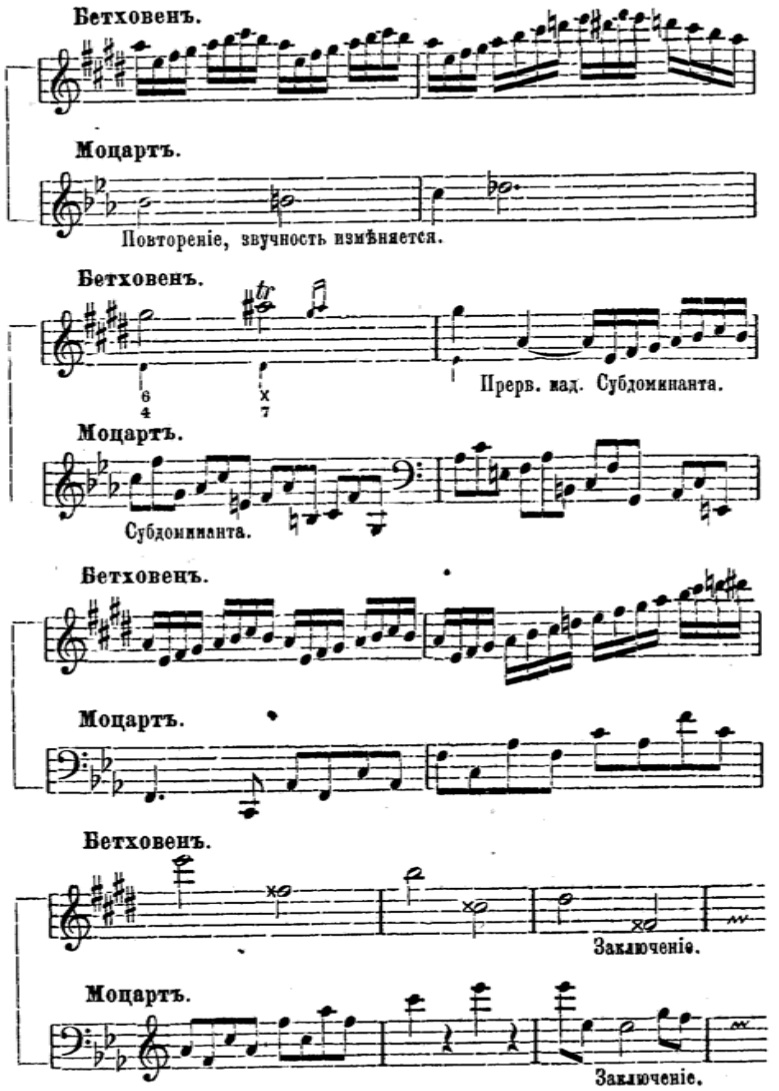
По самымъ извѣстнымъ и доступнымъ **симфоніямъ, сонатамъ, квартетамъ Бетховена**, по послѣднимъ тремъ симфоніямъ **Моцарта** (g-moll, Es-Dur, C-Dur) и другимъ (первымъ) произведеніямъ этихъ

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

композиторовъ въ сонатной формѣ, а также по произведеніямъ Гайдна, ученикъ долженъ изучать конструкцію второй тэмы и ея отношенія къ первой.

220 **Бетховенъ.** Финалъ cis-moll'ной сонаты.





Ясно, что здѣсь, хотя и менѣе, чѣмъ въ главной партіи, оба великіе мастера не придерживаются мотивовъ первыхъ тактовъ, но оставляютъ ихъ послѣ однократнаго повторенія, чтобы перейти къ новымъ; сама-же эта партія является совершенно замкнутой.

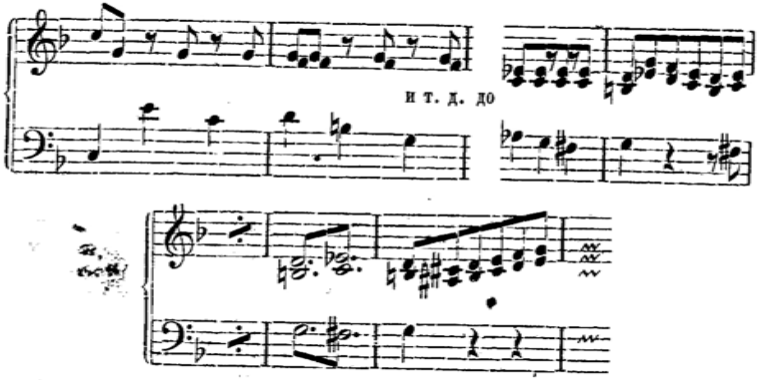
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Двадцать седьмая задача.

Сочинить побочныя партіи къ предъидущимъ. И здѣсь надо стараться выбирать все подходящее изъ имѣющагося уже матерьяла, не для того, чтобы охлаждать порывы фантазіи, но потому, что здѣсь дѣло идетъ не о творчествѣ, а о строеніи формы, здѣсь мы заботимся не о выработкѣ геніальности, а о выработкѣ вкуса.

F-Dur'ная соната Моцарта, тэма которой приведена подъ № 202 даетъ намъ примѣръ, гдѣ между законченной второй тэмой (16 тактовой періодъ) и слѣдующей заключительной партіей вставлена еще связка (съ новыми мотивами).

221



Еще яснѣе выступаетъ вставка между главной и побочной партіями партіи связующей, еще разъ проходящей всю модуляцію въ Крейцеровской сонатѣ. Въ первомъ случаѣ новую связующую партію можно разсматривать какъ отдѣльное предъидущее предложеніе къ заключительной партіи, во второмъ случаѣ можно принять отдѣльное предъидущее предложеніе ко второй тэмѣ, вмѣсто того, чтобы считать это повтореніемъ связующей партіи.

§ 39.

Заключительная партія.

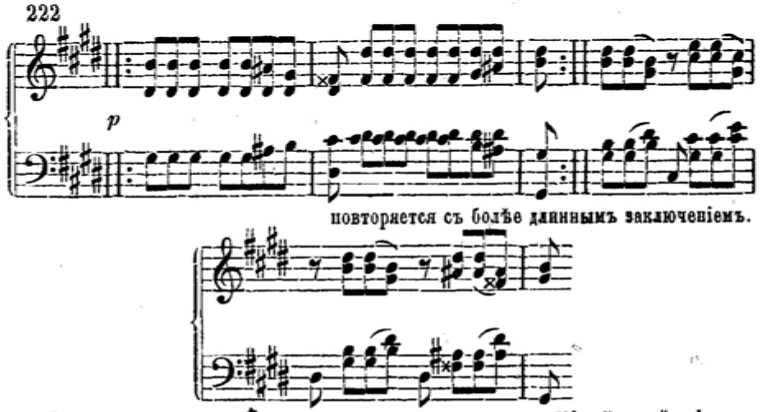
Въ эстетическомъ отношеніи заключительная партія обыкновенно близко подходитъ къ характеру первой тэмы, особенно если послѣдняя была оживленно фигурирована. Длина заключительной партіи

обыкновенно такова, что ею возстановляется равновѣсіе частей при двучастномъ дѣленіи.

Технически она въ цѣломъ имѣетъ характеръ расширенной заключительной формулы, основанной на какомъ нибудь мелодическомъ мотивѣ. Встрѣчаются заключительныя партіи, основанныя на повтореніи и сложныя.

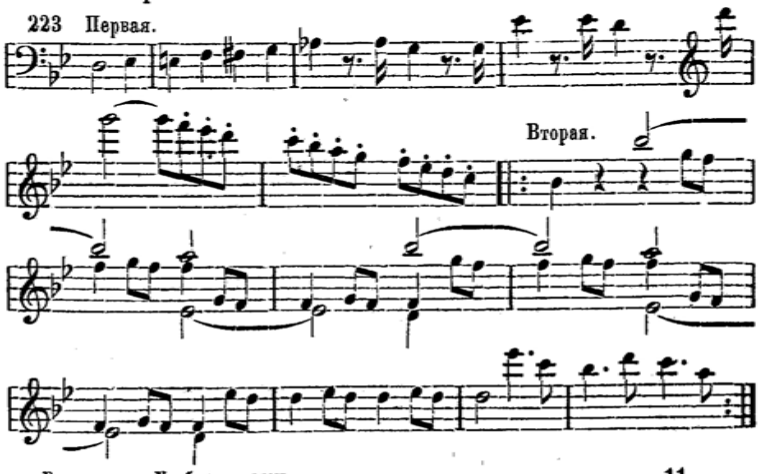
Вѣнецъ всѣхъ заключительныхъ партій представляетъ таковая въ cis-moll'ной сонатѣ Бетховена. Она непосредственно заключаетъ собою вторую тему и повторяется съ наслоеніемъ.

222

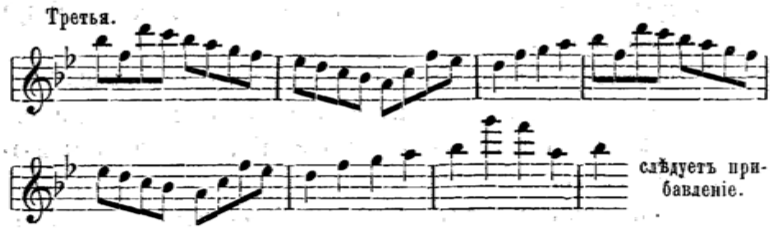


Заключительная партія въ моцартовской g-moll'ной симфоніи состоитъ изъ трехъ частей.

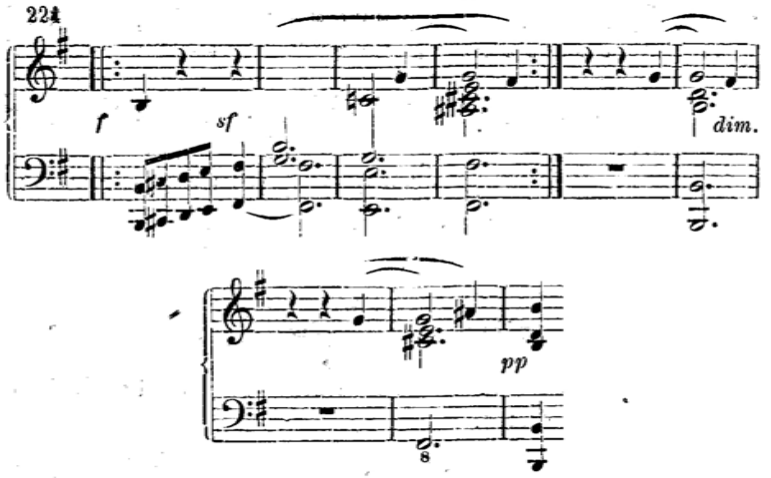
223 Первая.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



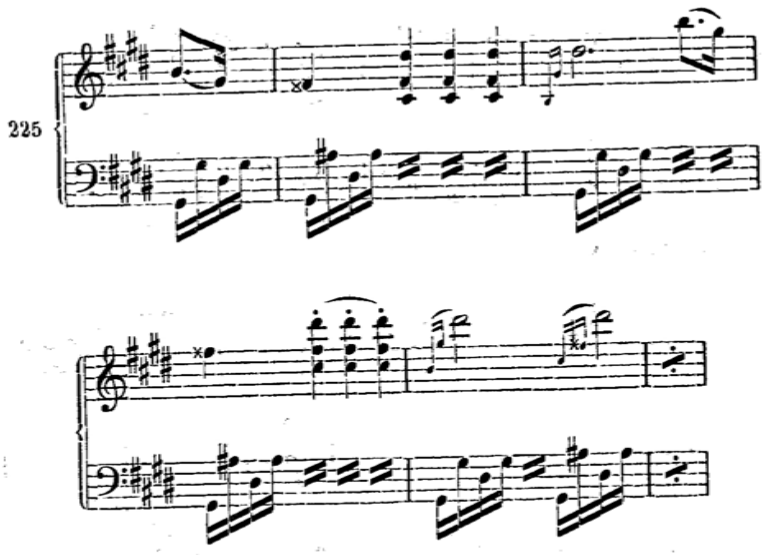
Иногда заключительная партія представляется только какъ прибавленіе ко второй темѣ. Примѣръ въ бетховенской g-moll'ной сонатѣ ор. 90 (ср. § 36. № 224).



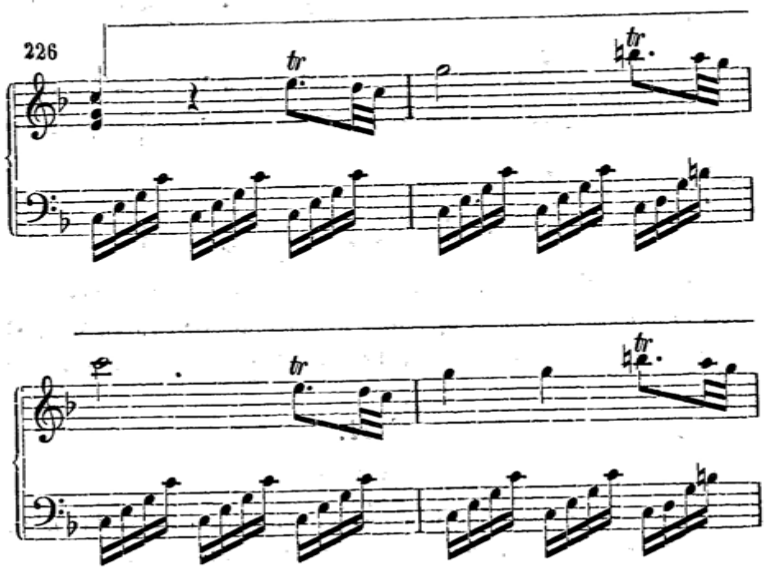
§ 40.

Прибавленіе.

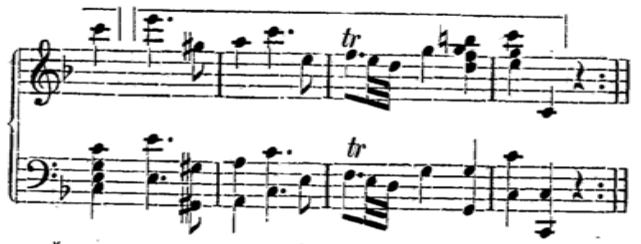
Прибавленіе, извѣстное намъ уже изъ сонатинной формы какъ пятая часть ея, и въ сонатной формѣ ограничивается иногда только лишь нѣсколькими аккордами, но бываетъ также и такъ, что оно принимаетъ и бо́льшіе размѣры и даже заключаетъ въ себѣ нѣсколько маленькихъ предложеній. Образчикомъ въ отношеніи яснаго дѣленія частей изъ нормальныхъ качествъ опять таки можетъ служить cis-moll'ная соната, гдѣ къ приведенной подъ № 222 заключительной партіи присоединено слѣдующее, какъ-бы замирающее предложеніе. Конструкція: 2×2+2×1.



Примѣромъ прибавленія, состоящаго изъ двухъ различныхъ частей, можетъ служить F-Dur'ная соната Моцарта (№ 202).

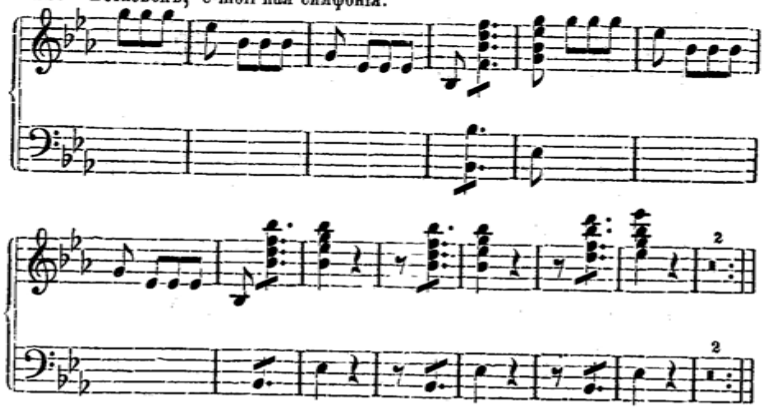


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



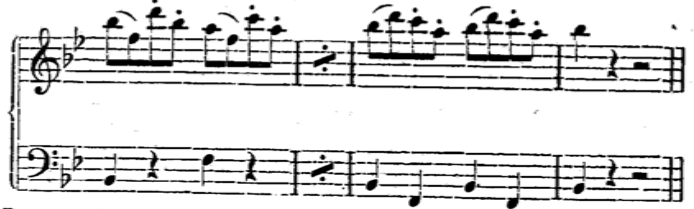
Еще нѣсколько примѣровъ обыкновенной конструкціи.

227 Бетховенъ, c-moll'ная симфонія.



Моцартъ, g-moll'ная симфонія.

228



Въ e-moll'ной сонатѣ Бетховена op. 90 прибавленіе состоитъ только изъ двухъ аккордовъ. Они присоединяются къ № 224. Въ видѣ исключенія (очень рѣдко) прибавленія вовсе не бываетъ.

§ 41.

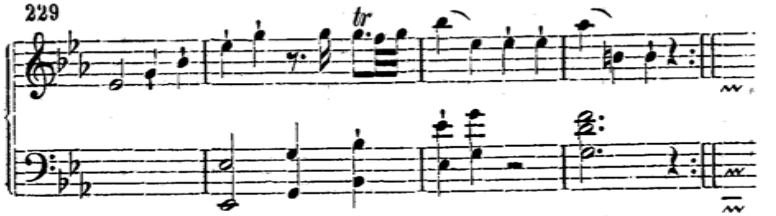
Переходъ.

Намъ уже извѣстно изъ изученія сонатины (ср. № 177), что къ концу первой части присоединяется для подготовки повторенія

или продолженія — связующій членъ, непосредственно или посредственно. Необходимость такого члена вытекаетъ изъ отношенія заключенія къ повторенію начала (resp. переходу во вторую часть).

Такъ Моцартъ въ c-moll'ной сонатѣ (№ 35) пользуется для обѣихъ цѣлей фигурой взятой изъ главной темы.

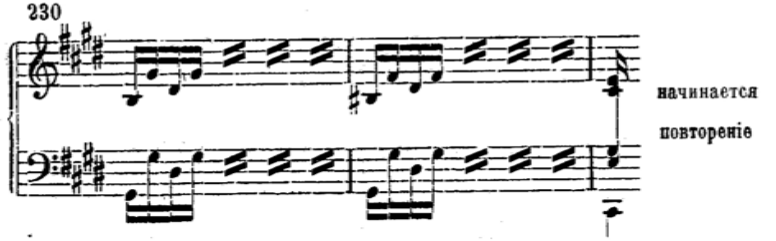
229



Въ первый разъ слѣдуетъ повтореніе, въ второй — проведеніе.

Къ данному подъ № 225 прибавленію cis-moll'ной сонаты Бетховенъ присоединяетъ слѣдующій переходъ:

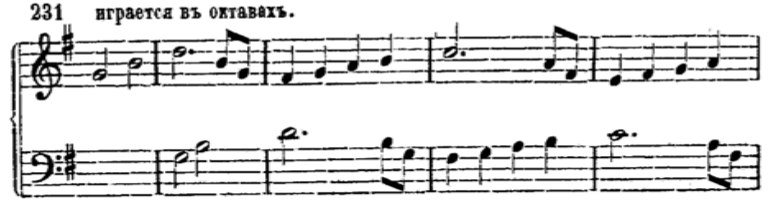
230



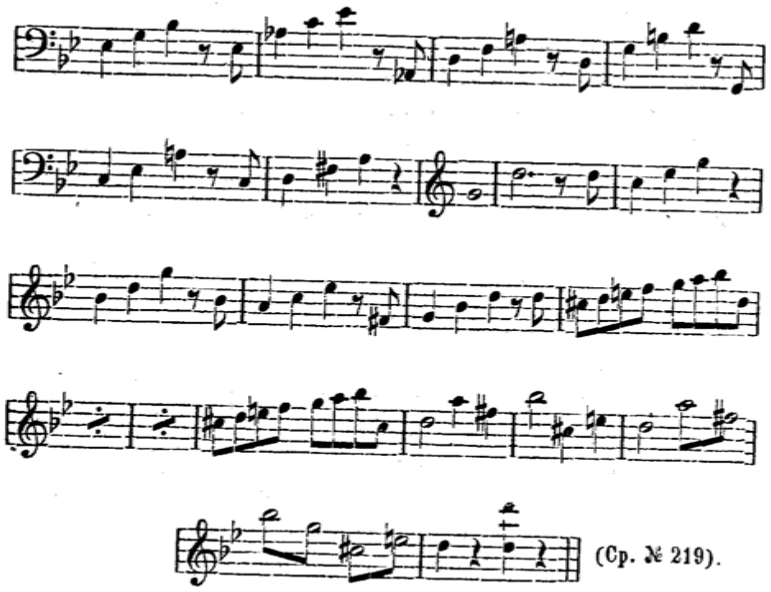
Этотъ способъ - составлять переходъ изъ мотивовъ главной темы встрѣчается очень часто, почти всегда, особенно у Бетховена и его послѣдователей.

Въ e-moll'ной сонатѣ для скрипки и фортепіано Моцартъ употребляетъ для перехода даже канонъ, образованный изъ главной темы,

231 играется въ октавахъ.

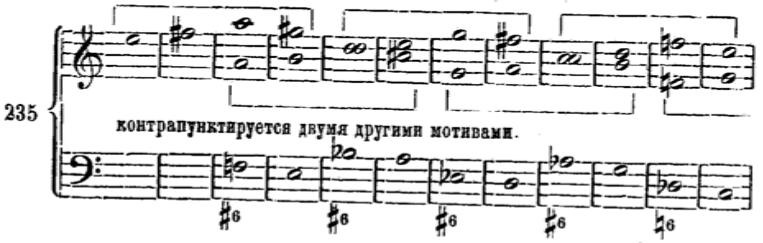


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

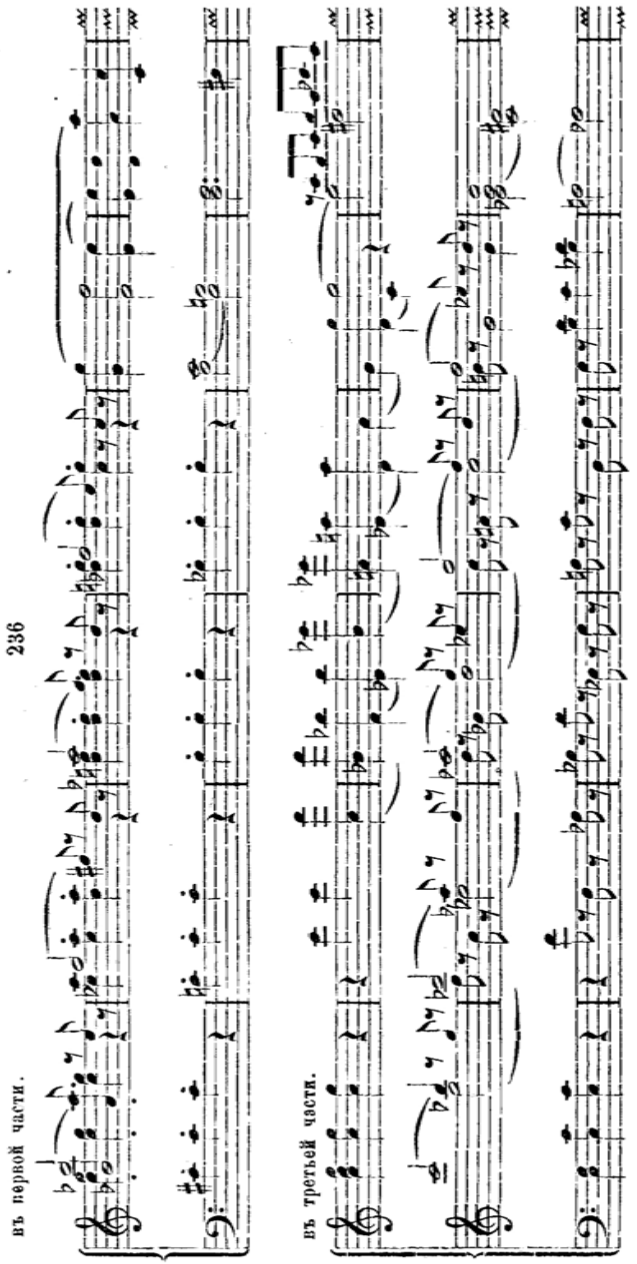


(Ср. № 219).

и даже удлиняетъ ее на 21 тактъ сравнительно съ первой частью. Въ знаменитомъ, фугированномъ финалѣ C-dur'ной симфоніи, написанномъ въ четвертномъ контрапунктѣ онъ пользуется связующей партіей для слѣдующаго интереснаго, сжатаго веденія по квартовому кругу.



Въ первомъ отдѣлѣ третьей части C-dur'ной симфоніи Моцартъ вставляетъ выдающееся въ модуляціонномъ отношеніи предложеніе, такое же по длинѣ какъ и въ первой части, но усиленное въ отношеніи модуляціи и контрапункта. Здѣсь слѣдуютъ, для примѣра, оба предложенія.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Такого рода способъ можно посовѣтывать и начинающему. Пусть онъ сохраняетъ связующую партію, но обогащаетъ ее подобающимъ образомъ.

Двадцать девятая задача.

Составить третью часть къ сочиненнымъ уже сонатамъ.

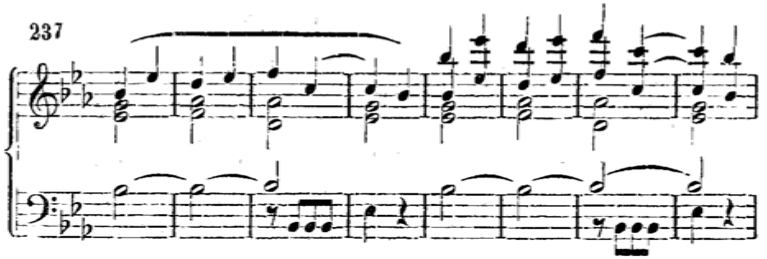
§ 43.

Модуляціонная свобода.

Въ минорныхъ произведеніяхъ, вторая тема которыхъ, вмѣстѣ съ заключительной партіей и прибавленіемъ противится, перенесенію въ миноръ, вмѣсто послѣдняго употребляютъ мажорный тонъ тоники.

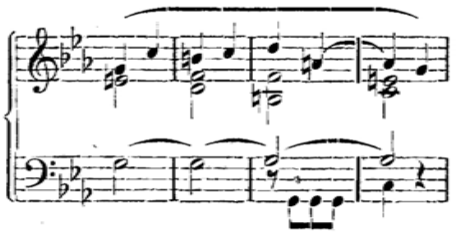
Эту модуляціонную свободу, не считая многихъ композицій Гайдна, мы находимъ въ c-moll'ной симфоніи Бетховена. Здѣсь вторая тема

237



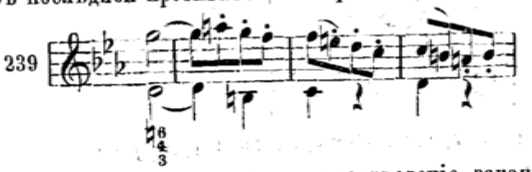
не переходитъ въ миноръ, гдѣ она потеряла бы свой характеръ, а является въ мажорномъ тонѣ тоники: C-Dur,

238



въ которомъ затѣмъ слѣдуетъ заключительная партія, ибо побѣдный характеръ послѣдней противится ея перенесенію въ миноръ.

239



Какъ это, такъ и то, почему все произведеніе заканчивается въ минорѣ, будетъ объяснено ниже. (См. § 48).

Слѣдуетъ передѣлать такимъ способомъ нѣсколько упражненій.

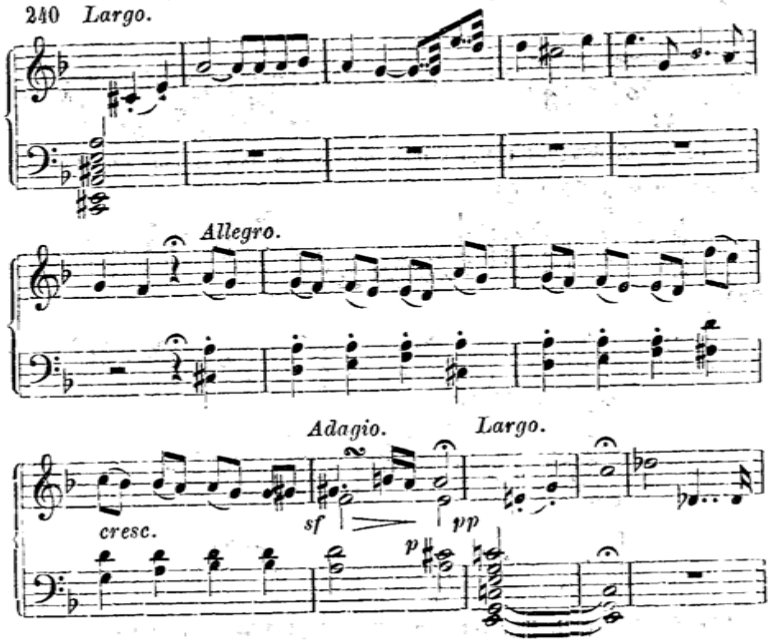
§ 44.

Видоизмѣненіе (модификація) отдѣльныхъ членовъ въ третьей части.

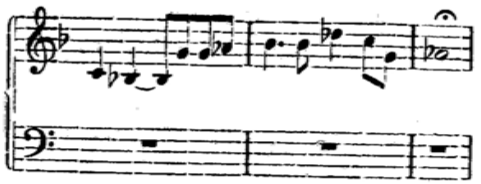
1. Главной партіи.

Въ d-moll'ной сонатѣ Бетховенъ сокращаетъ тему на бо́льшую часть ея фигуративнаго содержанія, удлиняя ее въ тоже время на два такта речитативомъ Largo.

240 *Largo.*

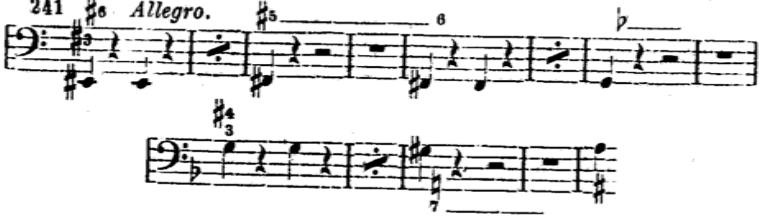


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



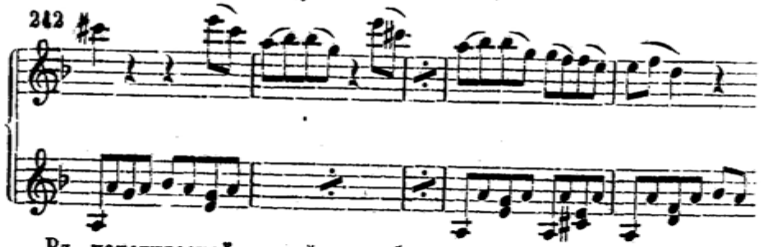
Затѣмъ посредствомъ нѣсколькихъ модулирующихъ тактовъ,

241 *Allegro.*



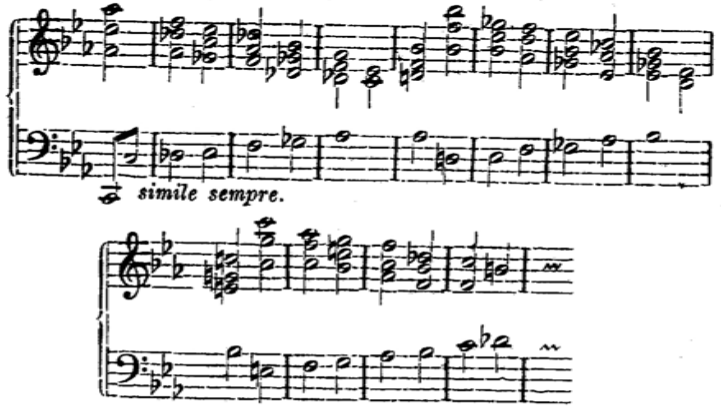
пропустивши связующую партію (§ 42), онъ перескакиваетъ въ побочную партію, вступающую въ тонѣ D-moll.

242



Въ патетической сонатѣ онъ образуетъ изъ второй части своей темы модулирующее предложеніе,

243



заступающее здѣсь мѣсто связующей партіи первой части.

Такія перемѣны основываются на вѣрномъ взглядѣ на имѣющіяся въ извѣстныхъ случаяхъ соотношенія, на увѣренности въ обращеніи съ формой, пріобрѣсть которую и долженъ имѣть въ виду молодой композиторъ.

II. Связующая партія.

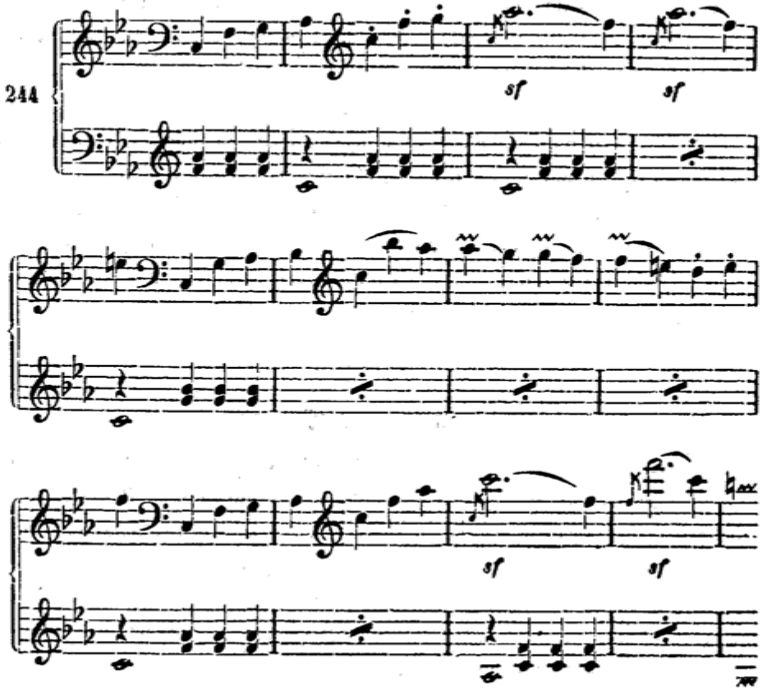
Для того, чтобы остаться безъ измѣненія часто сама транспонируется.

Такъ напр. въ первой части Es-dur'ной симфоніи Моцарта, гдѣ главная партія въ третьей части заключается въ субдоминантѣ, чтобы дать возможность связующей партіи закончиться въ тоникѣ. (Тоника до доминанты, подобно субдоминантѣ до тоники).

III. Побочная партія.

Въ патетической сонатѣ вступаетъ сначала на субдоминантѣ и потомъ только въ 13 тактѣ обращается на тонику.

244



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

(При этомъ надо замѣтить, что эта тема въ первой части вмѣсто мажора является въ одноименномъ минорѣ и только ея заключеніе образуется въ мажорѣ).

IV. Заключительная партія и прибавленіе.

Часто увеличивается для укрѣпленія заключительнаго характера, это увеличеніе бываетъ то короче, то длиннѣе, иногда въ видѣ исключенія они увеличиваются до совершенно новой большой заключительной части (ср. героическую и девятую симфоніи).

Проведеніе.

§ 45.

Проведеніе въ большой сонатѣ должно исключительно или почти исключительно заниматься темами и мотивами первой части. Тамъ, гдѣ этого нѣтъ, всегда является ущербъ для значенія сонатной формы, хотя значеніе произведенія само по себѣ (т. е. эстетически) нисколько не теряетъ отъ этого Все таки содержаніе его не вполнѣ соотвѣтствуетъ большой сонатной формѣ.

Въ произведеніяхъ Моцарта и Гайдна проведеніе большею частью значительно короче двухъ другихъ частей, почти на половину, у Бетховена оно достигаетъ длины другихъ частей, иногда бываетъ даже длиннѣе. Это происходитъ отъ того, что геній Бетховена больше всего находилъ себѣ источниковъ въ **тематической разработкѣ**, тогда какъ оба выше названные композитора видѣли свою задачу въ противоположеніи темъ (конструкціи).

§ 46.

Тематическая разработка.

Подъ понятіемъ «тематическая разработка» подразумѣвается все то, что можно сдѣлать съ темой или частью ея посредствомъ гармоніи, фигураціи, варіаціи, контрапункта, инструментовки; при этомъ каждое изъ этихъ понятій надо брать въ самомъ широкомъ смыслѣ. Слѣдовательно все, что только можно сдѣлать изъ темы посредствомъ всевозможныхъ комбинацій, будетъ заключаться въ понятіи тематическая разработка.

Въ произведеніяхъ нашихъ классическихъ композиторовъ-инструменталистовъ, которыми мы здѣсь почти исключительно занимаемся, тематическая разработка ограничивается только контрапунктомъ въ формѣ имитаціи. Только какъ исключеніе въ особенныхъ случаяхъ она захватываетъ и область болѣе сложныхъ контрапунктическихъ формъ, какъ канонъ и фуга*).

(Тѣ произведенія, которыя вполнѣ принадлежатъ контрапунктическому стилю, какъ самостоятельныя фуги, каноны и т. д., непринимаются здѣсь во вниманіе, мы говоримъ здѣсь лишь о соединеніи контрапунктическихъ формъ съ классической инструментальной музыкой).

Моцартъ пользуется формой фуги въ увертюрѣ къ «Волшебной флейтѣ», Бетховенъ—въ увертюрѣ «на освященіе дома», онъ-же пользуется канономъ въ c-moll'ной сонатѣ для скрипки и фортепіано; въ основаніи финала большой C-dur'ной симфоніи Моцарта лежитъ четверной контрапунктъ (если-же считать побочную тему, то пятерной); въ ученіи о свободномъ стилѣ обыкновенно указываютъ на маленькіе каноны, встрѣчаемые въ симфоніяхъ Бетховена и другихъ инструментальныхъ произведеніяхъ. Но эти случаи составляютъ лишь исключенія по сравненію съ большинствомъ произведеній, исключенія, показывающія лишь, какъ далеко можетъ зайти тематическая разработка, если того требуетъ задача, и какъ композиторъ долженъ быть хорошо подготовленъ, чтобы предвидѣть всѣ случайности.

Въ операхъ Вагнера тематическая разработка раскрыла совершенно новые, музыкально-поэтическіе горизонты, огромная техника этого композитора не можетъ показаться не ясной и не достижимой для слѣдившаго за настоящимъ ученіемъ.

§ 47.

Тематическая разработка въ проведеніи.

Тематическая разработка въ проведеніи должна быть сдѣлана по извѣстному плану, а не перескакивать произвольно съ мысли на мысль.

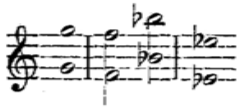
Особенная трудность проведенія заключается въ томъ, что модуляціонно оно начинается тѣмъ же, чѣмъ должно и заканчиваться—

*) Въ A-dur'ной сонатѣ Бетховена все проведеніе является въ формѣ фуги, тема которой образована изъ главной партіи.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

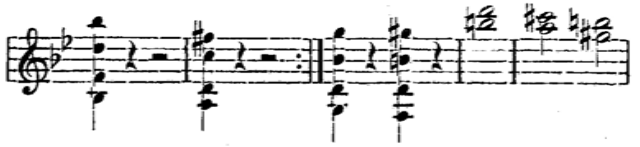
доминантой. Чтобы устранить это затрудненіе и выиграть мѣсто для модуляціи, композиторы начинаютъ проведеніе модуляціей въ отдаленную тональность. Моцартъ въ первой части C-Dur'ной симфоніи прямо модулируетъ въ Es-Dur, хотя и посредствомъ унисона,

245



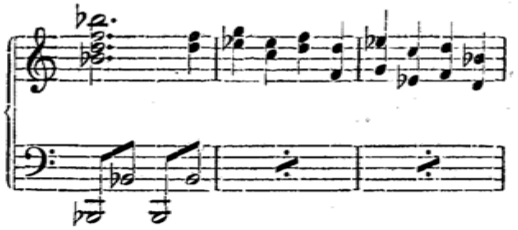
въ g-moll'ной симфоніи—посредствомъ нѣсколькихъ аккордовъ изъ B-Dur'a (параллельный тонъ) въ fis-moll

246



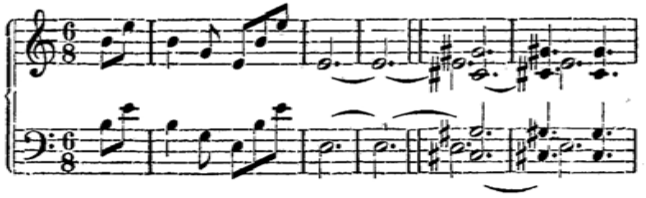
Бетховенъ въ D-Dur'ной сонатѣ op. 11 начинаетъ проведеніе въ B-Dur'ѣ:

247



Мендельсонъ въ a-moll'ной симфоніи, произведеніи самомъ замѣчательномъ среди всѣхъ въ этомъ родѣ, въ послѣ-бетховенскій періодъ, даетъ на столько же оригинальное, на сколько и волшебно-звучащее вступленіе второй темы. Именно, онъ оставляетъ звучать тонику тона **e-moll**, которой заключается первая часть и при этомъ даетъ волторнамъ на разстояніи двухъ октавъ интонировать чистую квинту cis-gis,—переходъ, который, кажется никогда не потеряетъ прелести новизны.

248



Еслибы это е было тоникой E-**Dur**'а, то вступленіе въ cis-moll было-бы обыденно и не производило бы впечатлѣнія. Главныя правила при проведеніи слѣдующія: не слѣдуетъ брать мотива, если не знаешь, что съ нимъ сдѣлать; не бросать его раньше, чѣмъ будетъ исчерпано все, что съ нимъ можно сдѣлать. Разъ мотивъ оставленъ, не слѣдуетъ возвращаться къ нему, если посредствомъ контраста или наростанія нельзя ему придать еще бо́льшаго значенія.

Въ модуляціи долженъ быть порядокъ, а не безцѣльное блужденіе, въ особенности надо избѣгать доминанты главнаго тона передъ концомъ проведенія. Къ концу проведенія, болѣе чѣмъ другимъ мѣстамъ, свойствененъ органный пунктъ на доминантѣ.

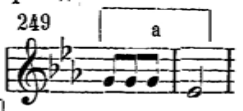
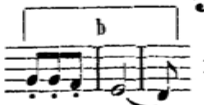
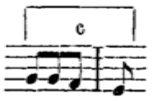
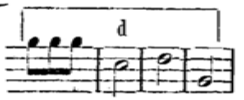
Послѣдовательность въ проведеніи должна быть строго выдержана, какъ и въ другихъ частяхъ, хотя здѣсь маленькія формы имѣютъ перевѣсъ и проводятся модуляціонно, а не на тоникѣ. Здѣсь мѣсто разойтись свободно въ модуляціи.

Секвенце-образное повтореніе маленькихъ отдѣловъ можетъ показаться мелочнымъ, педантичнымъ, старомоднымъ (хотя не всегда,— это зависитъ отъ секвенціи *).

Напротивъ, повтореніе большихъ особенно художественно выполненныхъ отдѣловъ въ другомъ тонѣ, хотя бы съ незначительными лишь перемѣнами, существенно служитъ на пользу проведенія, ибо способствуетъ достиженію въ немъ большей ясности формы. Подобнаго рода примѣры имѣются въ большихъ бетховенскихъ симфоніяхъ, особенно въ первой части девятой.

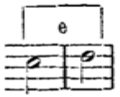
Ни въ одномъ симфоническомъ произведеніи моменты сонатной формы не выдвинуты въ болѣе сжатой и убѣдительной формѣ, чѣмъ въ первой части **c-moll**'ной симфоніи. Изъ мотивовъ первой части слѣдующіе служатъ для проведенія:

249

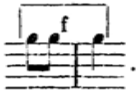
Главный мотивъ:  тематически сродный мотивъ:  первая половина его  развитіе главнаго мотива  второй и 3-й такты его

*) У Вагнера встрѣчаются гармоническія секвенціи, представляющія прямую противоположность всему сухому и педантичному.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

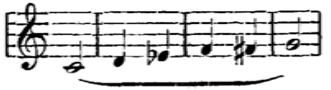
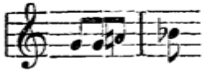


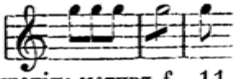
всѣ они сродны главному мотиву. Кромѣ того Бетховенъ



дѣлаетъ сокращеніе главнаго мотива .

Послѣ этого проведеніе ведется слѣдующимъ образомъ:

Мотивъ a образуетъ вступленіе и удвоенное предложеніе въ f-moll,—12 тактовъ, мотивъ b дважды, мотивъ c модулируетъ на протяженіи четырехъ тактовъ изъ f moll въ доминанту c-moll, при помощи контрапункта,  здѣсь четыре такта формулы полукаданса, затѣмъ въ прямомъ и противоположномъ движеніи  на протяженіе 10 тактовъ — на уменьшенный септъ-аккордъ g-moll . . . . . 32 такта.

Главный мотивъ a въ расширеніи  дважды, —одинъ разъ просто, дважды въ сокращеніи: мотивъ f 11 тактовъ.

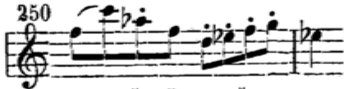
Мотивъ d въ перемежку съ мотивомъ f, повторяется . . . . . 16 »

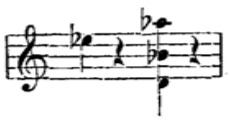
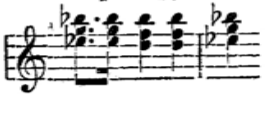
Мотивъ e . . . . . 16 »

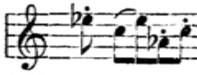
Мотивъ d . . . . . 4 »

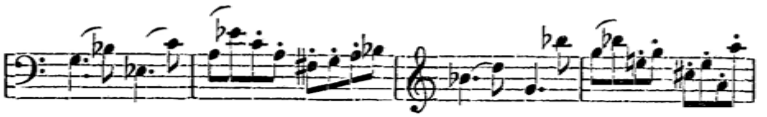
Мотивъ e, взятый только какъ перемѣна двухъ полунотъ . . . . . 8 »

Мотивъ a—8 разъ, ведетъ непосредственно ко вступленію и вмѣстѣ съ тѣмъ въ Reprise . . . . 8 »

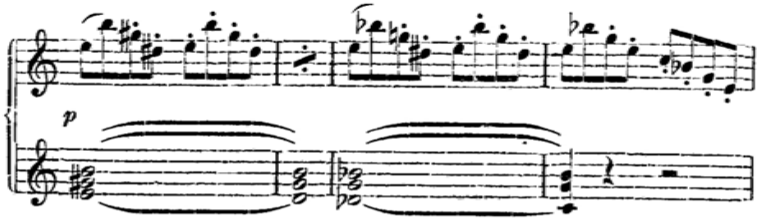
Въ первой C-Dur'ной симфоніи Моцартъ свое проведеніе ведетъ посредствомъ данной подъ № 245 модуляціи въ Es-Dur и повторяетъ свою заключительную партію въ этой тональности. Къ послѣднему мотиву заключительной партіи  присоединяетъ модуляцію, поручая ее вмѣсто флейтъ и фаготовъ скрипкамъ, потомъ ведетъ ее въ g-moll, поручая то обѣимъ скрипкамъ, то басамъ и альтамъ, посредствомъ контрастирующихъ ритмовъ:

 и 

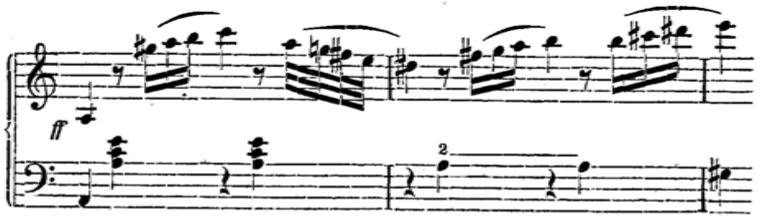
Здѣсь онъ образуетъ между скрипками и контрабасами свободный двухголосный канонъ на первой половинѣ мотива слѣдующей проходящей модификаціей послѣдняго,  заключаетъ опять въ g-moll'ѣ, и проводитъ въ заключительномъ тактѣ удлиненный заключительный мотивъ, какъ онъ является въ началѣ:



присоединяя сюда подражаніе послѣднему такту и вмѣстѣ съ тѣмъ образуя полукадансирующую формулу на доминантѣ a-moll. Эта доминанта a-moll послѣдовательностью нижнихъ голосовъ измѣняется въ доминанту F-Dur:



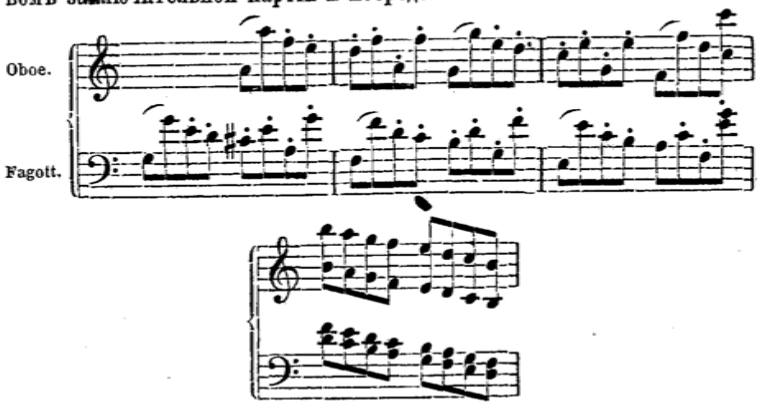
До сихъ поръ проведеніе занималось исключительно заключительной партіей первой части, преимущественно послѣднимъ мотивомъ ея. Теперь является главная партія въ F-Dur, посредствомъ контрапункта, сопровождавшаго ее уже въ первой части, модулируетъ въ a-moll и образуетъ здѣсь цѣлымъ оркестромъ противъ двухъ скрипокъ синкопирующее предложеніе посредствомъ своего перваго мотива



это предложеніе состоитъ изъ десяти тактовъ и заключается въ g-Dur. Потомъ повтореніе и заключеніе piano съ мотивомъ заключительной партіи:

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Потомъ слѣдуютъ 6 тактовъ органнаго пункта на g, какъ доминантѣ главнаго тона съ тѣмъ-же мотивомъ заключительной партіи и посредствомъ маленькаго канона:



въ Reprise. Слѣдовательно въ этомъ проведеніи главенствуетъ мотивъ заключительной партіи, онъ составляетъ первое модуляціонное предложеніе и заключеніе и два раза привлекаетъ въ разработку тактъ, прежде ему предшествовавшій. Въ серединѣ находится разработка первой темы, преимущественно ея перваго мотива. Модуляція съ одной стороны доходитъ до Es-Dur, f-moll, съ другой до a-moll, E-Dur, слѣдовательно мѣняетъ отъ 7 до 8 мѣстъ квинтоваго круга.

Тридцатая задача.

Составить къ прежнимъ работамъ проведенія, сперва по двумъ даннымъ образцамъ, затѣмъ по собственному хорошо обдуманному плану.

§ 48.

Сонатная форма въ цѣломъ.

Послѣ того, какъ разсмотрѣніемъ цѣлой сонатной формы разрѣшена **главнѣйшая задача** настоящаго учебника, кажется, время указать на тѣ вольности, которыя позволяютъ себѣ наши композиторы въ употребленіи этой главной формы инструментальной

музыки, не отступая при этомъ отъ ея существеннѣйшихъ качествъ. Далѣе мы обратимъ наше вниманіе на тѣ измѣненія формы, которыя проистекаютъ изъ соединенія ея съ другими родами, и подъ конецъ разсмотримъ вліяніе тематическоой разработки на построеніе формы.

1) Свобода модуляціи.

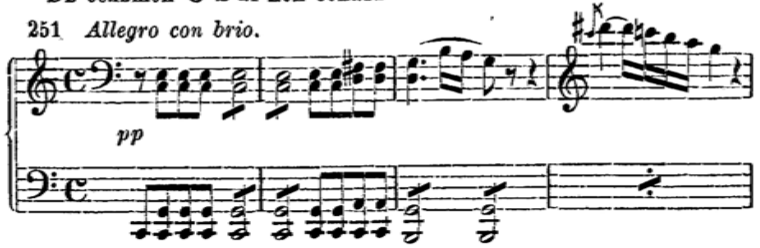
Мы считаемъ правильнымъ переходъ первой части
въ мажорѣ
въ тональность доминанты
въ минорѣ
въ параллельную тональность
въ тональность доминанты.

Мы считаемъ за ничтожное отступленіе вступленіе побочной партіи въ патетической сонатѣ въ минорномъ параллельномъ тонѣ (но съ окончаніемъ въ мажорѣ *).

Болѣе значительное отступленіе въ модуляціи представляютъ позднѣйшія композиціи Бетховена и его послѣдователей.

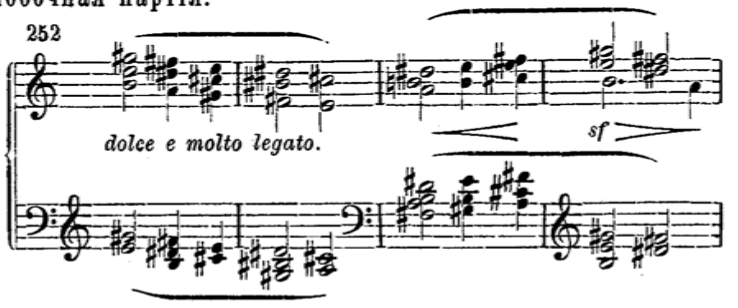
Въ большой C-Dur'ной сонатѣ

251 *Allegro con brio.*



побочная партія:

252

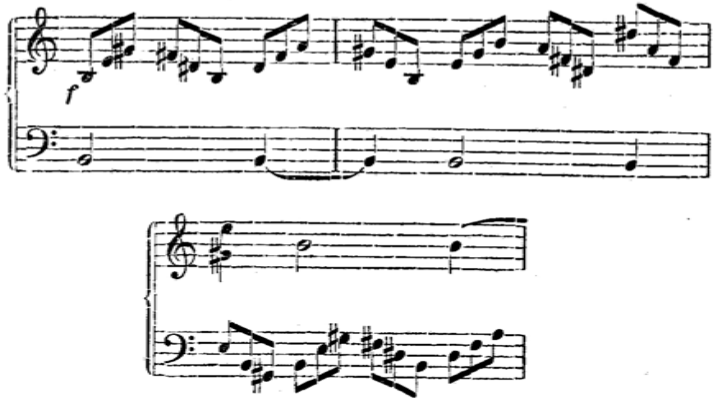


*) Въ сонатѣ Appassionata op. 57, побочная партія (ср. § 31) образуется правильно въ мажорѣ, заключительная партія и прибавленіе—въ минорѣ, такъ что вся первая часть заключается въ as-moll. Вслѣдствіе этого вторая тема является мягко свѣтящимся эпизодомъ среди мрака, разлитаго по всему произведенію.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

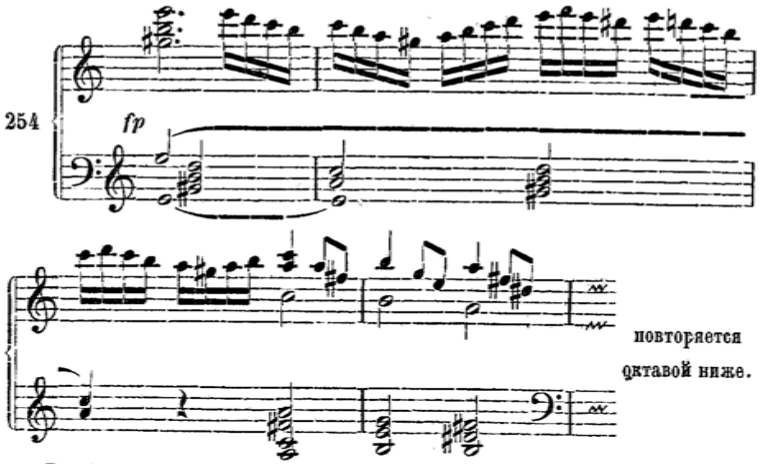
и заключительная партія

253



являются въ E-Dur'ѣ, между тѣмъ какъ прибавленіе переходитъ изъ a-moll'я въ e-moll.

254



повторяется октавой ниже.

Въ большой B-Dur'ной сонатѣ (№ 84) op. 106 и въ B-Dur'номъ тріо op. 97 (№ 4) модуляція идетъ въ G-Dur, каковая тональность господствуетъ въ первой части, начиная съ побочной партіи. Въ c-moll'ной сонатѣ, op. 111, As-Dur, параллельный тону субдоминанты вступаетъ на мѣсто параллельнаго Es-Dur'а; также въ девятой d-moll'ной симфоніи B-Dur вмѣсто F-Dur. Прочіе 8 симфоній великаго композитора модуляціонно правильны.

Изъ болѣе раннихъ произведеній Бетховена въ C-Dur'номъ

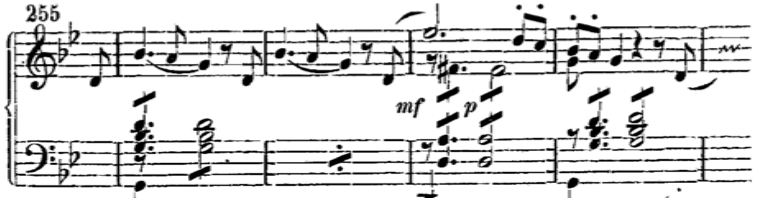
струнномъ квинтетѣ op. 29, есть модуляція въ **A-Dur** съ заключеніемъ въ a-moll, въ G-Dur'ной сонатѣ, op. 31,—въ **H-Dur**, h-moll.

Въ Es-Dur'номъ квартетѣ, op. 127, является модуляція въ g-moll. Безчисленное число другихъ случаевъ предоставляется розыскивать молодому композитору при изученіи партитуръ.

Иногда случается, что побочная партія хотя и начинается въ отдаленномъ тонѣ, но тотъ часъ-же обнаруживается стремленіе въ болѣе близкій тонъ и продолжается въ послѣднемъ: напр. въ B-Dur'номъ тріо op. 11 Бетховена для кларнета, скрипки и фортепіано, также въ F-Dur'ной симфоніи I и IV.

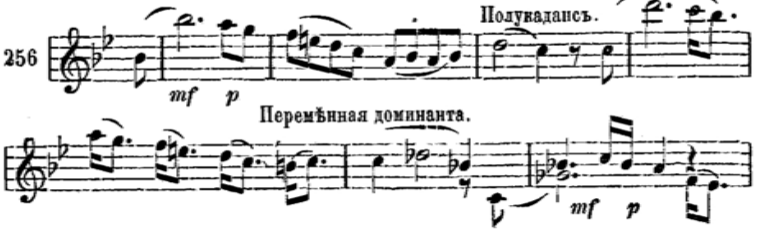
Тутъ слѣдуетъ привести противоположный случай, когда вторая тема вступаетъ въ главномъ тонѣ (т. е. безъ модуляціи) и только впослѣдствіи, какъ бы въ видѣ послѣдующаго предложенія, ведетъ въ параллельный тонъ. Такой случай, единственный въ своемъ родѣ, находится въ первой части моцартовскаго g-moll'наго квинтета, который представляетъ одно изъ самыхъ замѣчательныхъ произведеній этого композитора: къ приведенному подъ № 204 большому періоду, составляющему главную партію, присоединяется маленькое предложеніе изъ 6 тактовъ, представляющее собственно только заключительную формулу (на тоникѣ). Здѣсь начинается вторая тема въ g-moll'ѣ въ сопровожденіи въ высшей степени простой фигуры аккомпанимента

255

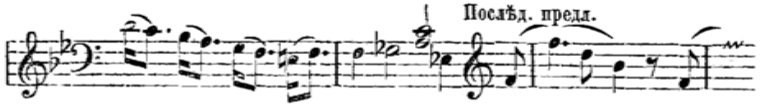


и образуетъ полукадансъ въ B-Dur'ѣ, который, послѣ соприкосновенія съ перемѣнной доминантой, переходитъ въ тоническое трезвучіе, на которомъ и начинается послѣдующее предложеніе.

256

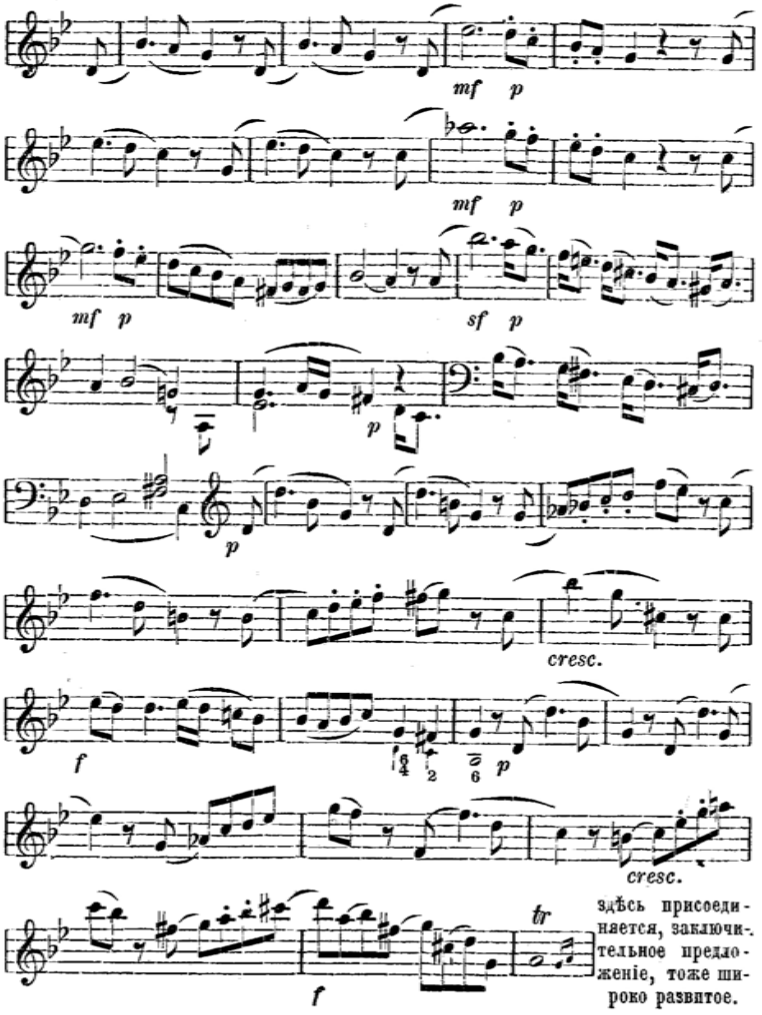


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Продолженіе этой технически замѣчательной побочной партіи въ Reprise подтверждаетъ данное разъясненіе. Для сравненія приводимъ его въ извлеченіи.

257



Примѣчаніе.

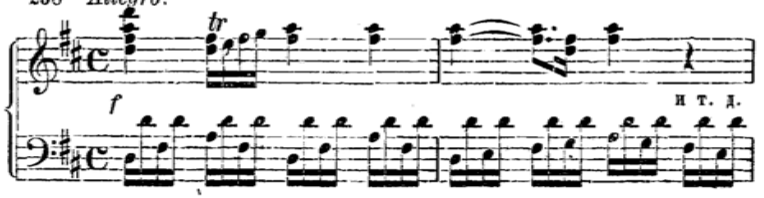
Здѣсь побочная партія отчасти привлекала къ себѣ связующую партію и—хотя обыкновенно связующая партія является послѣдующамъ предложеніемъ главной—на этотъ разъ связующая партія является предъидущимъ предложеніемъ побочной. Такому пониманію способствуютъ и размѣры, ибо при дѣленіи на два отдѣла всего произведенія (ср. § 30) является полукадансъ, вводящій новую тональность.

Мы знаемъ, что въ минорныхъ сонатахъ часто побочная партія и все, что къ ней относится, въ третьей части находится въ мажорномъ тонѣ тоники. Но тамъ, гдѣ преобладаетъ характеръ главной партіи (въ минорѣ) необходимо привести ее въ прибавленіи и вновь выставить миноръ, чтобы такимъ образомъ цѣльно закончить все произведеніе. Такое прибавленіе, конечно, слишкомъ важно, чтобы его коротко оборвать, оно скорѣе образуетъ новую часть. Подобнаго рода прибавленіе встрѣчаемъ въ c-moll'ной симфоніи Бетховена (I часть) приводимъ именно ее, какъ самый прекрасный изъ среды самыхъ популярнѣйшихъ образцовъ), гдѣ, послѣ совершенно законченнаго заключенія въ C-Dur'ѣ, модуляція перескакиваетъ въ миноръ, а именно—посредствомъ служащаго связью побочнаго трезвучія на пониженную секунду (то могучее fortissimo Des-Dur'наго секстаккорда, которое уступаетъ только fortissimo первой части девятой симфоніи) и здѣсь образуетъ заключеніе, не уступающее по длинѣ другимъ частямъ произведенія.

2) Расположеніе частей.

Иногда главная тема является еще разъ въ заключеніи всей части, если она дѣйствительно представляетъ особый интересъ. Но она часто мѣняетъ присущее ей мѣсто въ началѣ Reprise на мѣсто въ заключеніи послѣдней: это, напр., встрѣчается въ полной жизни D-Dur'ной сонатѣ Моцарта:

258 *Allegro.*



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

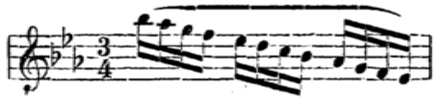
потому что живая фигурація проведенія вредила бы впечатлѣнію темы, основанной тоже на фигураціи, находясь слишкомъ близко отъ нея.

Въ d-moll'ной сонатѣ Бетховена связующая партія первой части является въ проведеніи, составляя существенную часть его. Поэтому въ Reprise этой связующей партіи вовсе нѣтъ.

3) Вступленіе и заключительное прибавленіе.

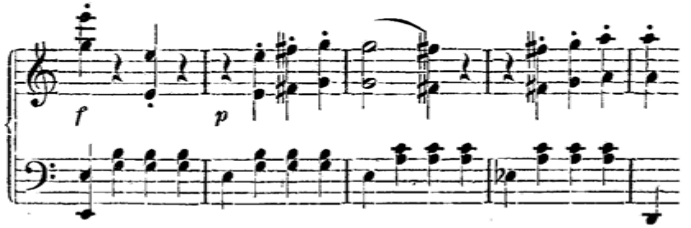
Нерѣдко сонатному Allegro предшествуетъ какъ интродукція медленная часть Adagio, Largo, Lento и т. д., какъ напр. въ Es-Dur'ной симфоніи Моцарта, въ патетической сонатѣ Бетховена и многихъ другихъ произведеніяхъ. Это вступленіе иногда вліяетъ на самую сонатную форму, заимствующую отсюда мотивы. Въ Es-Dur'ной симфоніи Моцарта фигура изъ шестнадцатыхъ въ связующей партіи

259

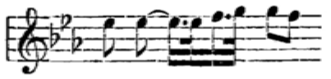


заимствована изъ Adagio, въ патетической сонатѣ Allegro повторяется въ Largo вступленія, точно также какъ отрывокъ въ проведеніи:

260

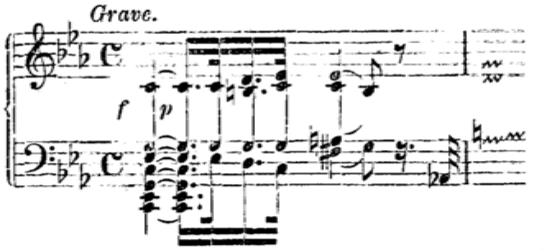


основной мотивъ



есть возвращеніе ко вступленію, ибо этотъ мотивъ взятъ изъ перваго такта послѣдняго.

261



Намъ уже извѣстно (§ 31), что прибавленіе въ Reprise охотно удлиняется. Это удлиненіе иногда растягивается въ большую, тематически разработанную заключительную партію, особенно въ сочиненіяхъ Бетховена.

Въ болѣе скромныхъ размѣрахъ такое прибавленіе находится въ g-moll'ной симфоніи Моцарта.

Въ cis-moll'ной сонатѣ Бетховена, напротивъ, это прибавленіе достигаетъ размѣровъ самой Reprise, заимствуя свое содержаніе у первой, второй темы и партіи прибавленія и способствуя могучей полнотѣ послѣдняго.

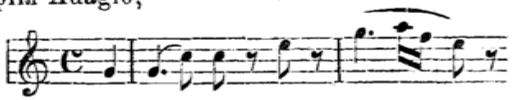
Въ c-moll'ной симфоніи, какъ извѣстно (§ 43) въ Reprise вторая часть вступаетъ въ одноименной тональности — C-Dur и здѣсь заканчивается; затѣмъ слѣдуетъ расширенное тематическое прибавленіе въ c-moll'ѣ, заключающее эту часть въ этой тональности.

Такого рода явленіе замѣчается почти во всѣхъ симфоніяхъ, сонатахъ, квартетахъ и другихъ композиціяхъ Бетховена, какъ слѣдствіе не исчерпаемаго богатства этого композитора въ средствахъ разработки и наростанія.

Примѣчаніе.

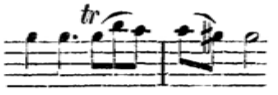
Соединеніе разнообразныхъ темповъ въ предѣлахъ сонатной формы имѣется, въ d-moll'ной сонатѣ Бетховена, главная партія которой имѣетъ два темпа. Соната дуэтъ Моцарта въ C-Dur'ѣ главная партія Adagio,

262



побочная — Allegro.

263

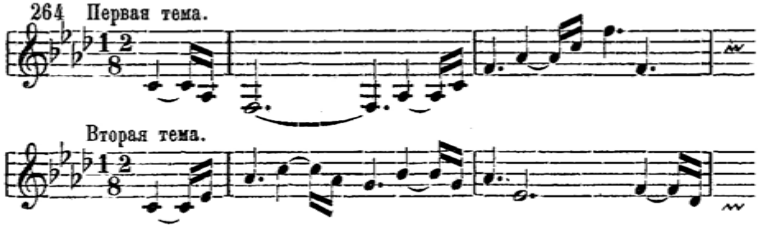


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

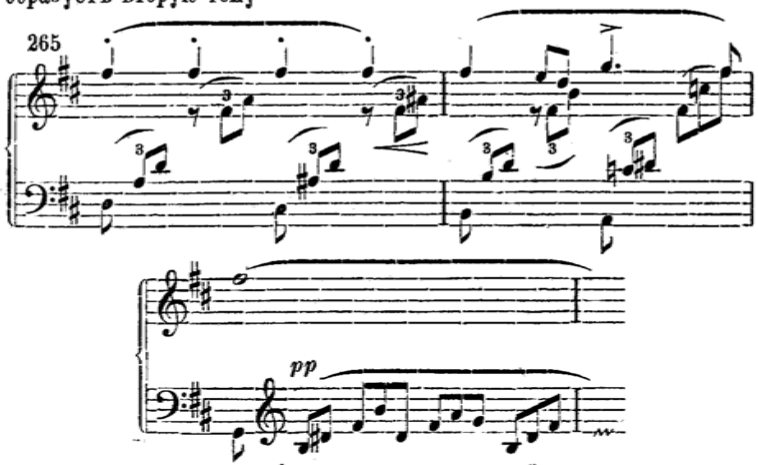
4) Тематическая разработка

распространяется и на другія части сонатной формы, какъ: на связующую партію, прибавленіе, проведеніе и заключительное прибавленіе, гдѣ мы ее и находимъ.

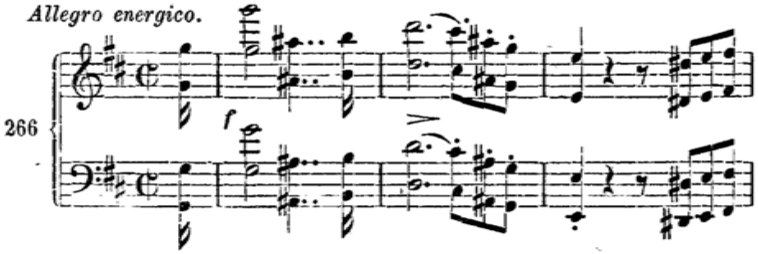
Въ f-moll'ной сонатѣ, op. 57, Бетховенъ образуетъ вторую тему изъ первой посредствомъ противодвиженія главнаго мотива:

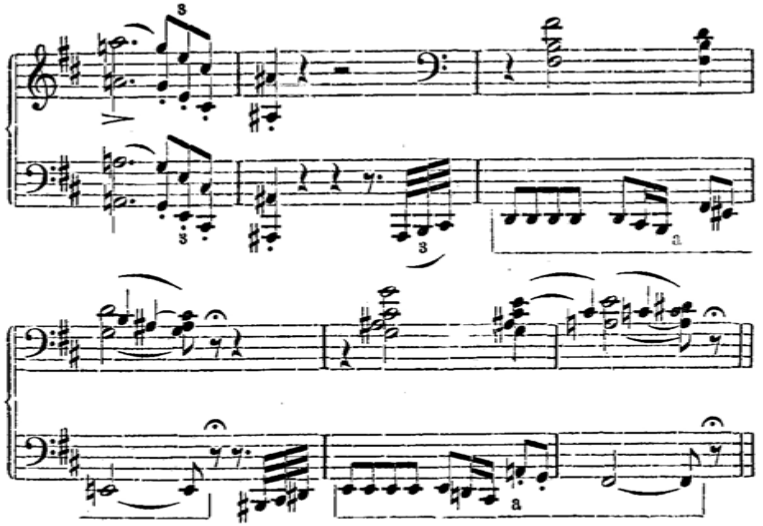


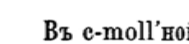
Ф. Листъ въ h-moll'ной сонатѣ (посвященная Роберту Шуману) образуетъ вторую тему



посредствомъ увеличенія изъ мотива a первой темы:





Въ c-moll'ной симфоніи главный мотивъ  сопровождаетъ всѣ видоизмѣненія первой части.

Вторая тема, такъ какъ она должна составлять самую большую тематическую противоположность въ сонатной формѣ, рѣже всего служитъ мѣстомъ тематическихъ отзвуковъ.

Напротивъ, тематическое присоединеніе часто встрѣчается въ заключительной партіи. Мы уже нашли его въ g-moll'ной симфоніи Моцарта, гдѣ оно занимаетъ часть заключительной партіи (№ 223). Въ не разъ упоминавшемся g-moll'номъ квартетѣ этого композитора заключительная партія состоитъ изъ тематическихъ мотивовъ и заключительной формулы. Тамъ-же слѣдуетъ тематическое прибавленіе и такой-же переходъ.

Тематическое сродство всѣхъ частей, вслѣдствіе ритмическаго подобія встрѣчается часто. Такъ, въ финалѣ d-moll'ной сонаты Бетховена и многихъ другихъ произведеніяхъ различныхъ композиторовъ.

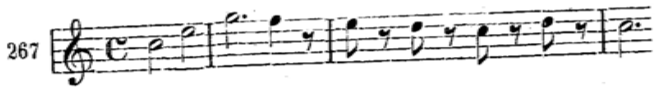
§ 49.

Видоизмѣненія сонатной формы въ финалѣ.

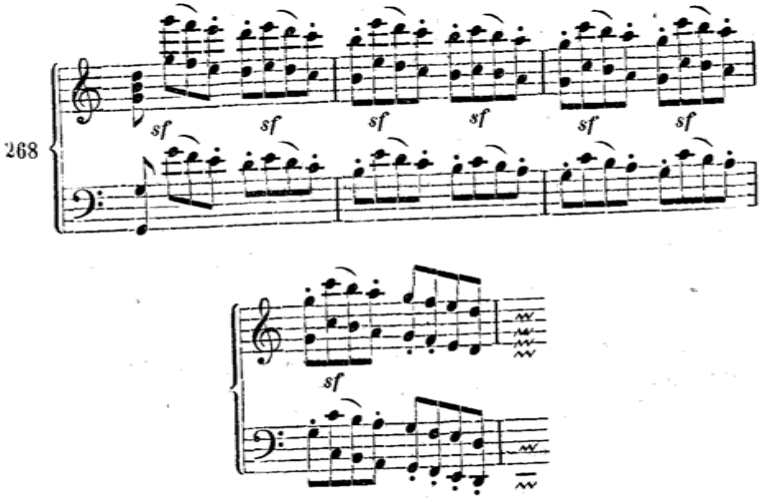
Финалъ, какъ заключительная часть большаго произведенія, выдвигаетъ на первый планъ свой заключительный характеръ тѣмъ

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

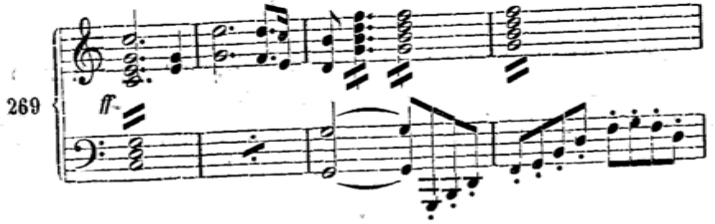
что уже отдѣльныя части формы заканчиваетъ опредѣленіе. Такъ уже первые четыре такта финала c-moll'ной симфоніи Бетховена



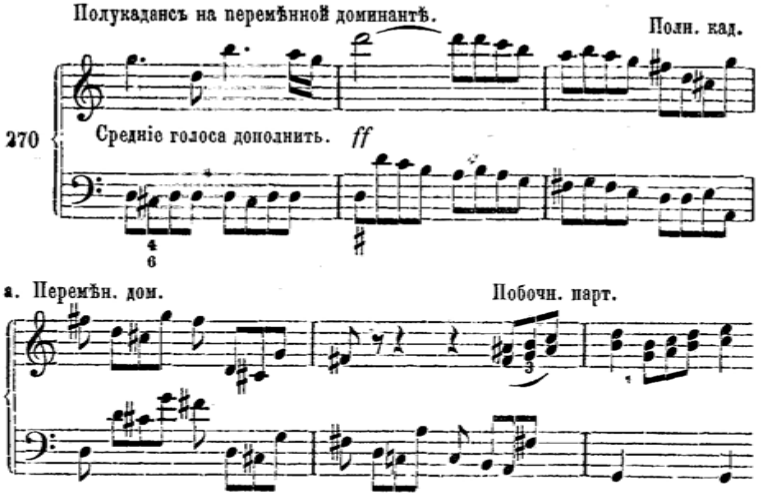
составляютъ какъ-бы заключительную партію. Первая тема, послѣ значительно расширеннаго полукаданса, оканчивается могучимъ заключеніемъ на тоникѣ.



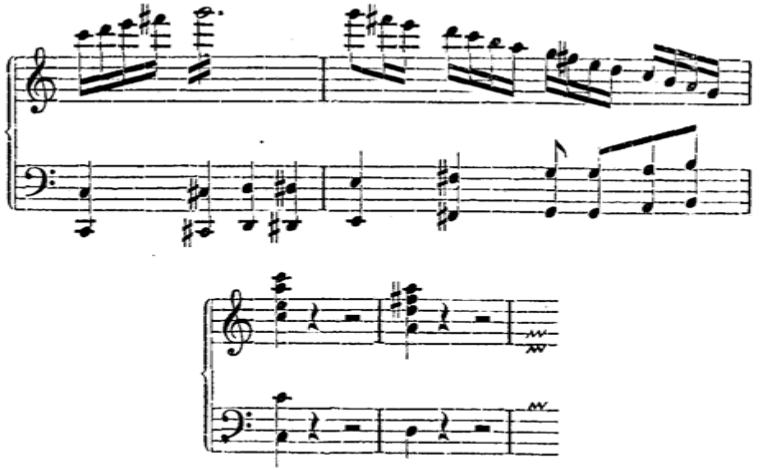
Также и связующая партія, вступающая въ это заключеніе съ новымъ мотивомъ:



достигаетъ посредствомъ полукаданса перемѣнной доминанты, маркируетъ еще на ней, хотя и въ быстромъ движеніи, но все же ясно замѣтный, — полный каданъ и переходъ въ побочную партію:



Также и побочная партія посредствомъ очень опредѣленной каденціи:



ведетъ въ заключительную партію, которая сама по себѣ представляется частью, строго придерживающеюся тоники; посредствомъ же повторенія первой безъкаденціи, обратно къ началу, во второй разъ ведетъ въ проведеніе.

По блестящей ясности этого произведенія, оно вмѣстѣ съ фина-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ломъ cis-moll'ной сонаты можетъ служить превосходнѣйшимъ образцомъ для молодаго композитора.

N. B. Встрѣчаемое въ проведеніи тричетвертное дѣленіе такта есть воспоминаніе о скерцо, эпизодѣ формы.

Нерѣдко въ финалѣ главная партія является въ формѣ пѣсни, преимущественно малой. Это мы имѣемъ. напр., въ приведенной подъ № 21 темѣ финала g-moll'ной симфоніи. Но и первая часть въ исключительныхъ случаяхъ образуетъ малую форму пѣсни. Такъ, c-moll'ная соната для скрипки и фортепіано Моцарта, тема которой приведена подъ № 69.

IV. Высшія формы рондо.

Заключеніе.

§ 50.

Высшія формы рондо требуютъ знакомства и упражненія въ сонатной формѣ, ибо онѣ представляютъ соединеніе сонатной формы съ формою пѣсни.

§ 51.

Четвертая форма рондо.

Въ четвертой формѣ рондо главная партія составляетъ пѣсню двухъ или трехъ (преимущественно двухъ) колѣннаго склада.

За ней, какъ и въ сонатѣ, слѣдуетъ переходъ, сдѣланный большею частію коротко, ведущій въ побочную партію и модулирующій въ тональность послѣдней.

На кадансѣ побочной партіи образуется, — пропуская заключительную партію и прибавленіе, — переходное предложеніе, ведущее обратно въ главную тональность, гдѣ повторяется главная партія. Такимъ образомъ первая часть оканчивается въ главной тональности.

Теперь слѣдуетъ часть въ формѣ пѣсни, въ другомъ тонѣ (параллельномъ, субдоминанты, одноименномъ), занимающая, какъ вторая часть, мѣсто сонатнаго проведенія.

На заключеніи этой части является опять переходъ въ главную партію и вмѣстѣ съ тѣмъ Reprise, т. е. повтореніе первой части безъ модуляціи, какъ въ сонатной формѣ. (Такимъ образомъ побочная партія является въ главномъ тонѣ). Вслѣдствіе пропуска модуляціи повтореніе еще разъ главной партіи въ заключеніи было-бы затруднительнымъ, поэтому то послѣднее сокращается, выпускается или замѣняется присоединеніемъ тематически свободной коды.

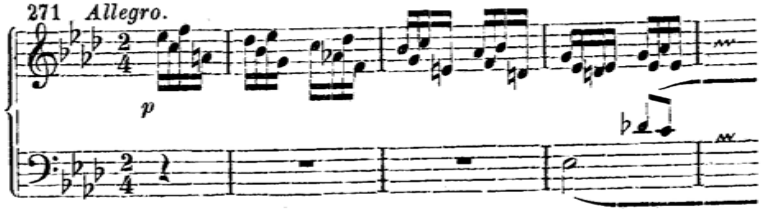
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Тридцать первая задача.

Составить на основаніи этихъ указаній и слѣдующихъ затѣмъ примѣровъ нѣсколько рондо 4-й формы, если возможно, то примѣняя и имѣющійся уже матеріалъ.

Финалъ As-Dur'ной сонаты — одно изъ замѣчательнѣйшихъ произведеній этого рода. Все произведеніе почти постоянно движется въ шестнадцатыхъ, которыми начинается главная партія

271 *Allegro.*



прерываясь только короткими паузами.

Главная партія имѣетъ слѣдующую конструкцію:

16 тактовъ первый періодъ { 8 тактовъ предъидущее предложеніе. / 8 тактовъ послѣдующее предложеніе.

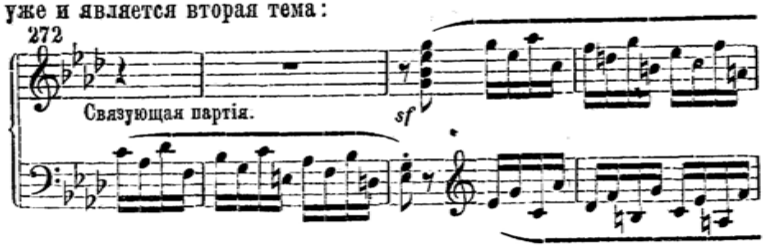
16 тактовъ — вмѣсто 2-го періода удвоенное предложеніе. { Модулирующее предложеніе 8 тактовъ. / тоже . . . . . 8 тактовъ.

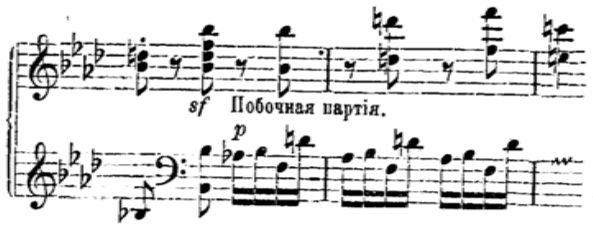
32 такта — 32 такта.

Для большой пѣсни двухколѣннаго склада по § 7 и 9 служитъ:

Связующая партія изъ 4-хъ тактовъ посредствомъ главной фигуры темы ведетъ въ перемѣнную доминанту C-Dur, которая тотчасъ-же измѣняется въ доминантаккордъ Es-Dur'a, на которомъ уже и является вторая тема:

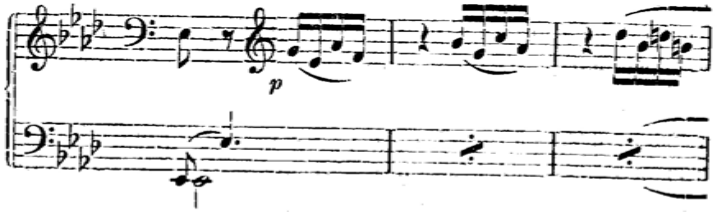
272

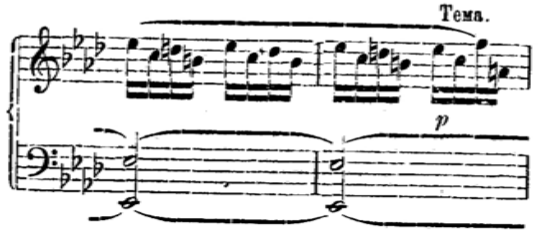




Она тянется 16 тактовъ. На ея заключеніи начинается переходный пассажъ, ведущій въ первую тему,

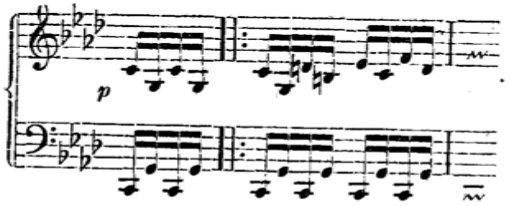
273





которая цѣликомъ повторяется. Непосредственно послѣ заключенія ея начинается пѣсня двухколѣннаго склада въ c-moll'ѣ,

274



первая часть которой повторяется. Но вторая часть не достигаетъ даже законченной формы предложенія, а ведетъ модулирующими двутактами въ доминанту As-Dur'a, а отсюда назадъ въ тему.

Болѣе полной форма является въ рондо C-Dur'ной сонаты ор. 2.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

§ 52.

Пятая форма рондо.

Пятая форма рондо есть въ сущности соната, въ которой мѣсто проведенія занимаетъ большая пѣсня трехколѣннаго склада.

Но при заключеніи первой части, во многихъ рондо 5-й формы главная партія повторяется въ главномъ тонѣ; если это является необходимымъ, то конечно надо модулировать въ эту тональность. Вмѣсто повторенія въ главномъ тонѣ также часто встрѣчается прибавленіе во второмъ тонѣ, причемъ оно образовано изъ мотивовъ главной темы. Разница между этою и предъидущею формою та, что рондо четвертой формы ограничиваетъ сонатное построеніе двумя темами, причемъ главная партія всегда повторяется, рондо-же пятой формы напротивъ не отступаетъ ни отъ одной части сонаты, но не всегда повторяетъ главную партію въ заключеніи первой части.

Первая часть.

Главная партія пятой формы рондо составлена какъ въ сонатѣ, но можетъ также имѣть и форму пѣсни.

Связующая партія образуется совершенно такъ, какъ и въ сонатѣ, присоединяясь то тематически, то съ самостоятельнымъ содержаніемъ.

Вторая тема модуляціонно опредѣленна какъ и въ сонатѣ.

Точно также и заключительная партія.

Прибавленіе или повторяетъ тему въ видѣ тематическаго отзвука, или образуетъ переходъ къ ея повторенію въ оригинальномъ тонѣ.

Повтореніе темы, гдѣ оно бываетъ, большею частью сокращено.

Вторая часть.

Теперь вмѣсто проведенія слѣдуетъ столь характеристичная здѣсь пѣсня трехколѣннаго склада, стоящая въ отношеніи тональности, такъ же точно, какъ и въ 4-ой формѣ рондо. Къ ней (пѣснѣ) не рѣдко присоединяется настоящее проведеніе, по крайней мѣрѣ какая нибудь тематическая разработка, ведущая безъ измѣненія въ

третью часть,

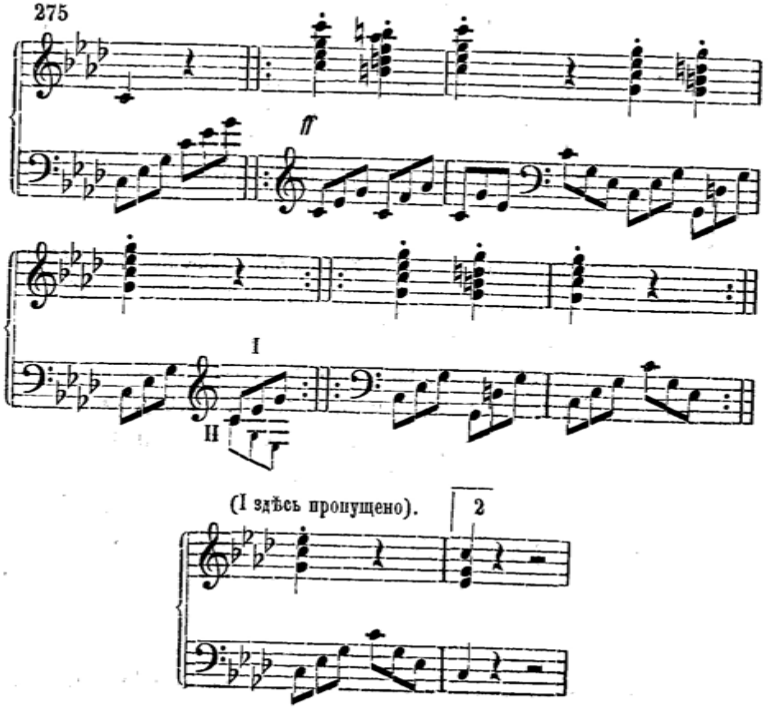
повтореніе первой безъ модуляціи.

Въ сложной формѣ большой сонаты встрѣчаются эти формы рондо только какъ заключительныя части, и таковыми имѣютъ наклонность къ строгозаключительному построенію.

Тридцать вторая задача.

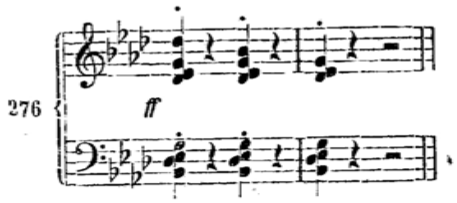
Сочинить по даннымъ здѣсь указаніямъ и слѣдующимъ примѣрамъ рондо 5-ой формы, опять преимущественно изъ прежняго матерьяла.

Особенно ясно выступаетъ 5-я форма рондо въ послѣдней части f-moll'ной, ор. 2, сонатѣ Бетховена. Вслѣдствіе этого это произведеніе считается лучшимъ образчикомъ этого рода формы. Первая часть идетъ на подобіе — сонаты, заключаясь воспоминаніемъ главной партіи.

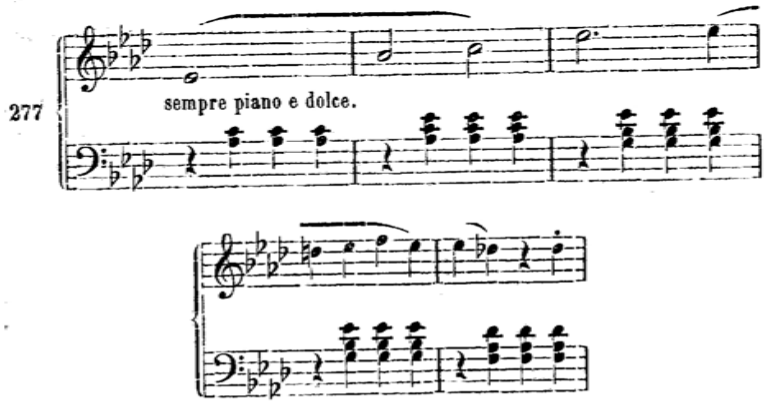


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Три раза повторяющійся доминантаккордъ As-Dur



достаточенъ для введенія темы, опредѣляющей форму рондо:



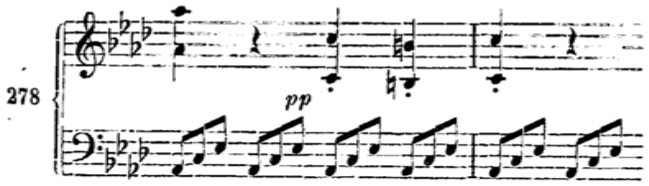
Эта тема въ 51 тактѣ образуетъ заключеніе въ As-Dur'ѣ. Ея конструкція слѣдующая:

Первая часть	Тонально самостоятельное предложеніе (§ 6)	10 такт.
	Повтореніе въ звуковой варіаціи . . .	10 »
Вторая часть	Промежуточное предложеніе (2×4) . .	8 »
	Послѣдующее предложеніе	8 »
	Промежуточное предложеніе и послѣдующее предложеніе повторяются, какъ вторая часть (§ 8)	16 »
		Сумма 52 такта

И такъ малая форма пѣсни представляетъ собственно, если принять во вниманіе форму предложеній частей, форму періода трехколѣннаго склада (§ 7), безъ повтореній состоитъ она изъ: 10+8+8 тактовъ.

На послѣднемъ тактѣ начинается теперь проведеніе, основанное

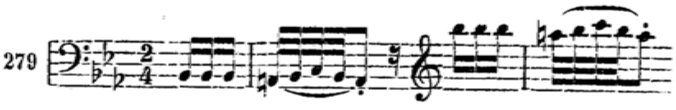
на первомъ мотивѣ главной темы, къ которой она и ведетъ на протяженіи 30 тактовъ.



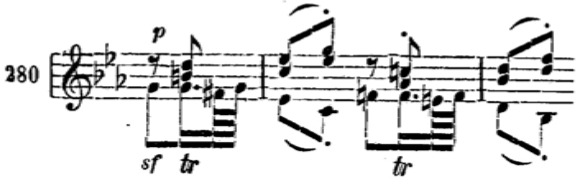
Безъ (построенной выше) пѣсни въ As-Dur'ѣ мы имѣли-бы совершенную сонату, построенную подобно финалу.

Весь этотъ разобранный здѣсь финалъ особенно удобно можетъ служить образцомъ для молодаго композитора.

Рондо Es-Dur'ной сонаты ор. 7 принадлежитъ также къ этой формѣ, оно образуетъ свою побочную партію изъ мотива,



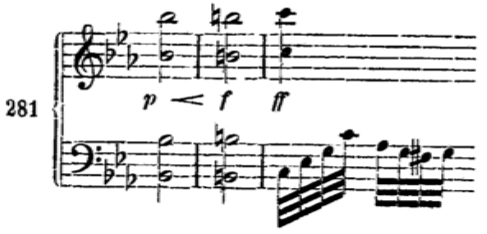
заключительную изъ:



Послѣ заключительной партіи идетъ еще разъ главная партія:

Первый періодъ: предъидущее предложеніе, послѣдующее предложеніе (№ 14).

Второй періодъ: предъидущее предложеніе, вмѣсто послѣдующаго переходъ:



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

въ c-moll, гдѣ является пѣсня трехколѣннаго склада со всѣми повтореніями и затѣмъ чрезъ прибавленіе вводится Reprise.

Еще слѣдуетъ обратить вниманіе молодаго композитора на рондо патетической сонаты, также 5 формы.

Здѣсь особенно интересно промежуточное предложеніе въ As-Dur'ѣ, вслѣдствіе примѣненія контрапунктическихъ комбинацій.

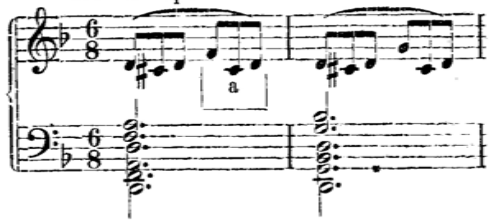
§ 53.

Медленный темпъ.

Всѣ предъидущія упражненія въ сонатной формѣ и сродныхъ ей большихъ формахъ рондо являлись исключительно въ скоромъ темпѣ. Но эти формы употребляются также и въ медленномъ темпѣ Если пятая форма рондо своимъ богатымъ матеріаломъ кажется для этого мало пригодною, то можно ея сонатную часть сократить въ сонатину и вслѣдствіе этого она явится не слишкомъ широкою даже и для медленнаго темпа.

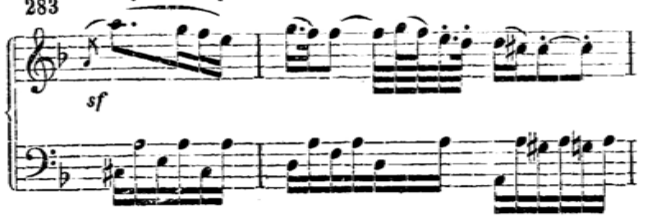
Такъ мы встрѣчаемъ пятую форму рондо въ медленномъ темпѣ въ знаменитомъ Largo e mesto D-Dur'ной сонаты, op. 10, этомъ великолѣпнѣйшимъ произведеніи Бетховена. Здѣсь первая часть имѣетъ сонатиноподобный видъ:

282 Главная партія.



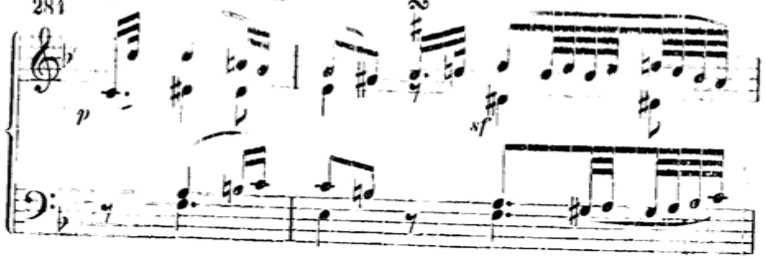
заключается въ 9-мъ тактѣ.

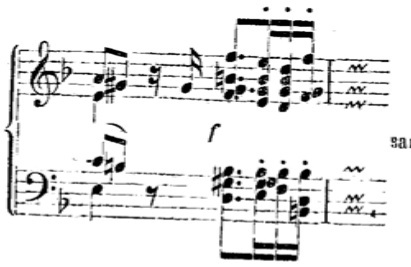
283 Связующая партія.



заключается черезъ 8 тактовъ въ C-Dur.

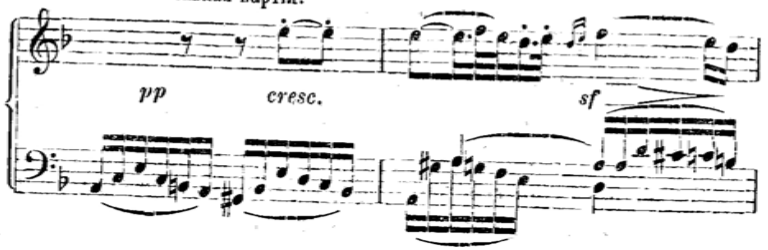
284 Вторая тема въ a-moll.





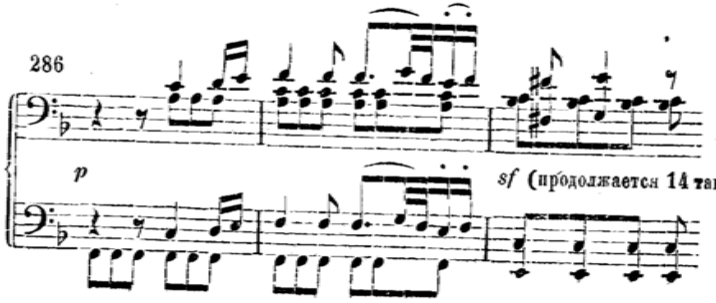
заключается черезъ 9 тактовъ въ a-moll.

285 Заключительная партія.



продолжается 4 такта и заключаетъ первую часть безъ прибавленія,— промежуточное-же предложеніе

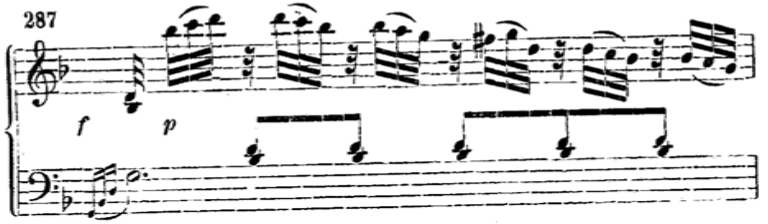
286



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

вводитъ новый мотивъ вмѣсто того, чтобы заключиться въ формѣ пѣсни:

287



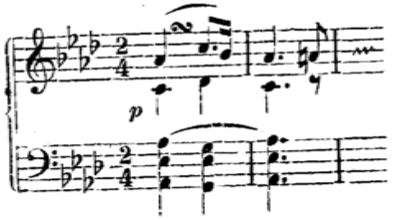
модулируетъ посредствомъ его въ доминанту главнаго тона и возвращается отсюда въ главную партію. Такая свобода сокращенія требуетъ, конечно, медленнаго темпа. Третья часть, послѣ правильно проведенной Reprise съ пропускомъ заключительной партіи, представляетъ замѣчательную тематически фигуральную разработку главнаго мотива (№ 288), ведущую посредствомъ фигуры промежуточнаго предложенія къ заключенію. Эту тематическую разработку можно разсматривать какъ рондообразное повтореніе главной партіи или какъ прибавленіе въ смыслѣ § 48.

Къ заключенію присоединяется еще и прибавленіе съ содержаніемъ, производящимъ глубокое впечатлѣніе, оно тематически присоединяется къ мотиву | a | № 282.

Сонатная (resp. сонатинная) форма очень часто встрѣчается въ медленныхъ произведеніяхъ нашихъ классиковъ. Соображаясь съ темпомъ, они сокращаютъ проведеніе до минимума или даже вовсе пропускаютъ (§ 35), удовлетворяя потребности тематической разработки варіаціями главной партіи.

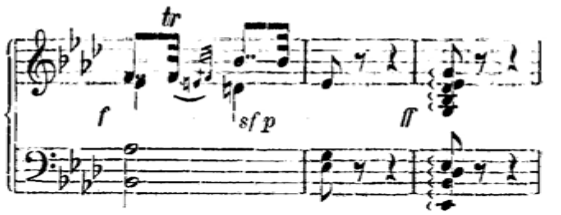
Сонату въ медленномъ темпѣ безъ проведенія представляетъ напр : Adagio molto c-moll'ной сонаты op. 10.

288



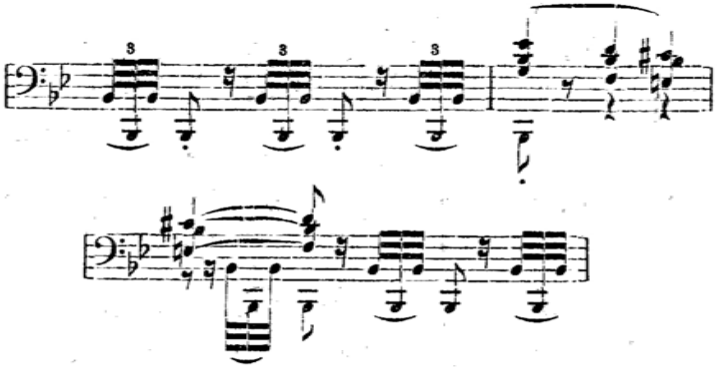
Послѣ правильнаго заключенія первой части въ Es-Dur'ѣ достаточно одного сентаккорда, чтобы вести въ правильно идущую Reprise.

289



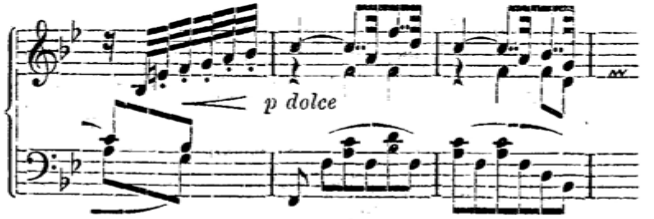
Въ d-moll'ной сонатѣ op. 31 находимъ ту-же форму. Связующая партія начинается такъ:

290



и заключается правильно на перемѣнной доминантѣ: C-Dur. Здѣсь теперь вступаетъ вторая тема въ тональность доминанты: F-Dur,

291



и образуетъ періодъ двухколѣннаго склада третьей формы (стр. 27). Пропуская заключительную партію и прибавленіе, композиторъ посредствомъ перехода изъ 5 тактовъ обращается къ Reprise, гдѣ все идетъ правильно, главная-же партія служитъ для живой фигураціи изъ тридцать вторыхъ.

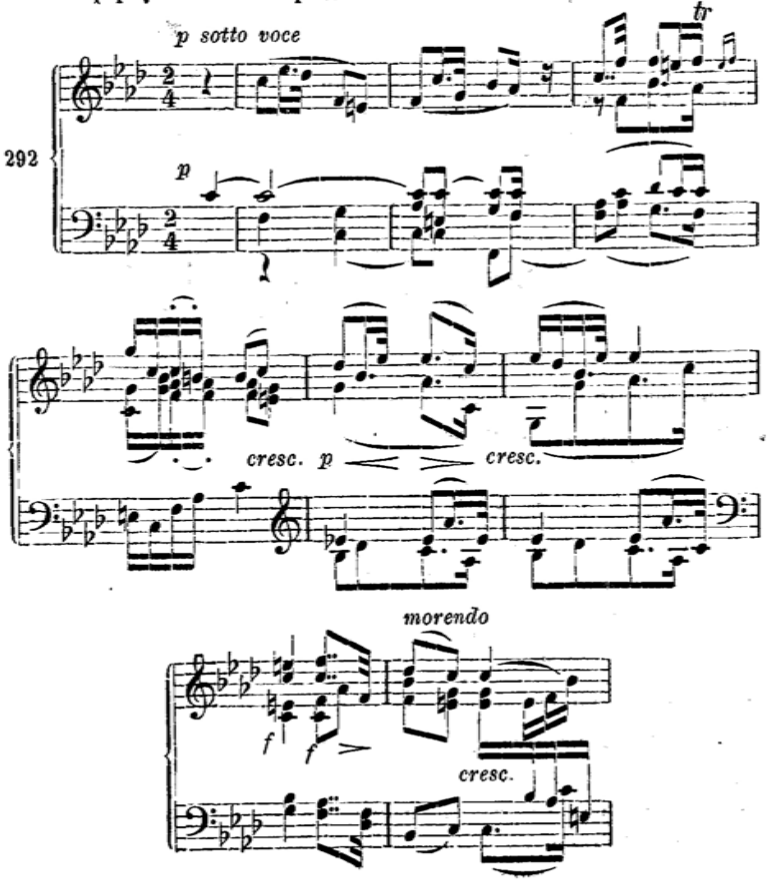
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Сравни здѣсь также Andante F-Dur'ной сонаты Моцарта, тема которой приведена подъ № 202.

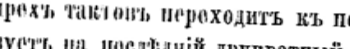
Сонатную форму съ короткимъ проведеніемъ представляетъ Adagio molto affettuoso ed appassionato F-Dur'наго квартета op. 18.

Напротивъ въ искреннемъ, полномъ глубины Adagio molto e mesto F-Dur'наго квартета op. 59 мы имѣемъ сонатную форму съ большимъ проведеніемъ.

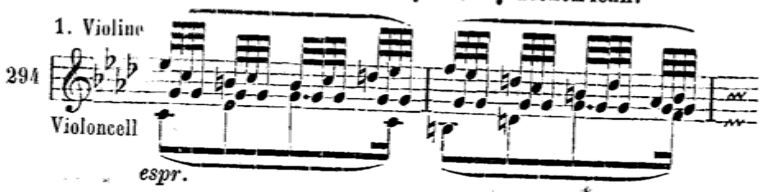
Тема, предъидущее предложеніе которой мы здѣсь выписываемъ (въ послѣдующемъ предложеніи мелодія переходитъ къ віолончели), имѣетъ форму большаго періода:



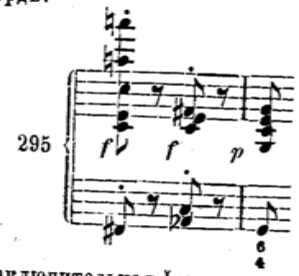
Связующая партія присоединяется къ послѣдующему мотиву темы



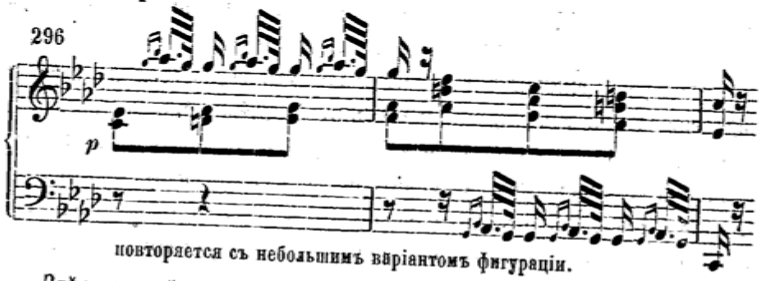
въ теченіи четырехъ тактовъ переходитъ къ перемѣнной доминантѣ (G-Dur), образуетъ на послѣдній двукратный полукаденсъ и переходъ въ c-moll, гдѣ вторая тема вступаетъ у віолончели.



13 тактовъ спустя, эта тема обращается къ образованію окончанія на квартсекстаккордѣ:



здѣсь образуется заключительная формула, на столько замѣчательная и оригинальная, что ее можно разсматривать какъ самостоятельную заключительную партію, хотя начало ея и приходится на заключеніе побочной партіи:

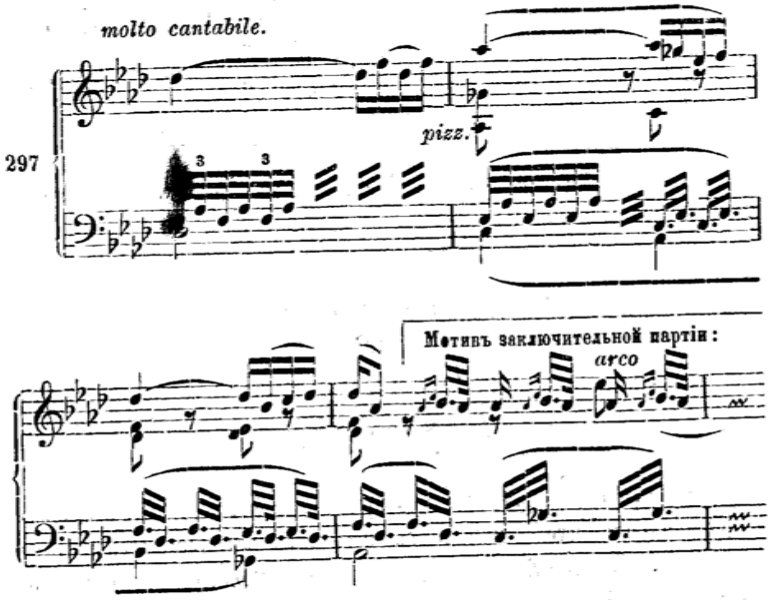


повторяется съ небольшимъ варіантомъ фигураціи.

Здѣсь не имѣетъ значенія, причислить ли слѣдующіе пять тактовъ къ заключительной партіи, или разсматривать ихъ, вполнѣ или отчасти, какъ прибавленіе. Теперь слѣдуетъ проведеніе, противопо-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ставляющее 45 тактовъ 38 тактамъ первой части, и занимающееся первою, затѣмъ второю темами и наконецъ заключительною партіею. Отсюда развивается предложеніе въ Des Dur'ѣ — Molto cantabile,—необыкновенно нѣжное, неимѣющее сродства съ прежними мыслями и неимѣющее вліянія на опредѣленіе формы,—его скорѣе надо разсматривать какъ эпизодъ сонатной формы, часто встрѣчающійся въ проведеніи. Вотъ это эпизодическое предложеніе:

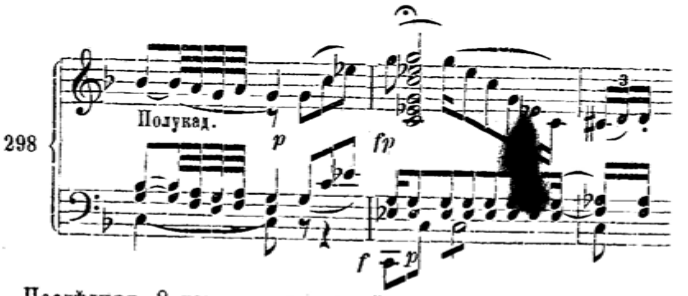


Предложеніе принимаетъ на себя віолончель и ведетъ его по квинтовому кругу — Des-Dur, As-Dur, es-moll, b-moll, f-moll, C-Dur — на доминанту главнаго тона, гдѣ образуется повтореніе заключительной формулы и переходъ въ Reprise. Послѣдняя идетъ правильно. На заключеніи послѣдней (какъ не рѣдко бываетъ въ медленныхъ произведеніяхъ сонатной формы) вступаетъ повтореніе темы (которая, напротивъ, въ началѣ Reprise была выпущена). Это повтореніе ведетъ въ широко проведенный фигураціонный кадансъ, ведущій въ слѣдующую часть квартета (Allegro — русская тема).

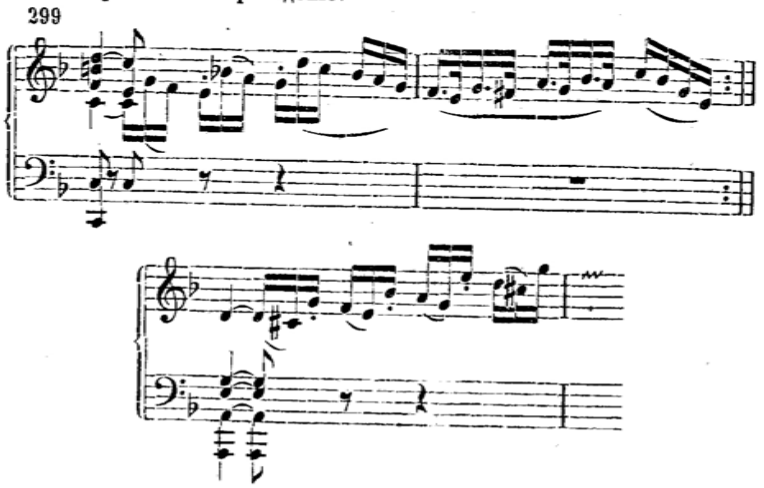
Здѣсь надо припомнить еще одно выдающееся примѣненіе сонатной формы въ медленномъ темпѣ, именно Andante большой

C-Dur'ной симфоніи Моцарта, представляющей не только въ цѣломъ, но и во всѣхъ отдѣльныхъ частяхъ въ высшей степени интересную конструкцію.

Главная партія заключается на 11 тактѣ и сей часъ-же повторяется (ср. § 36), при чемъ образуетъ предъидущее предложеніе изъ 8 тактовъ съ полукадансомъ на доминантѣ. Здѣсь вступаетъ, перемѣняя тональность доминанты, предложеніе въ c-moll'ѣ, которое должно разсматривать, какъ связующую партію.



Послѣдняя, 8 тактовъ спустя, дѣлаетъ гармонически смѣлый полукадансъ на перемѣнной доминантѣ (G-Dur). Сюда присоединяется побочная партія изъ 12 тактовъ, а за ней слѣдуетъ заключительная партія изъ 4-хъ тактовъ. Прибавленія нѣтъ, а переходная фигура первой скрипки ведетъ въ первый разъ въ повтореніе, а во второй — въ проведеніе:



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

(Надо замѣтить, что здѣсь септаккордъ d-moll вступаетъ совершенно неожиданно и вслѣдствіе этого задержанное *d* производитъ очень своеобразное впечатлѣніе).

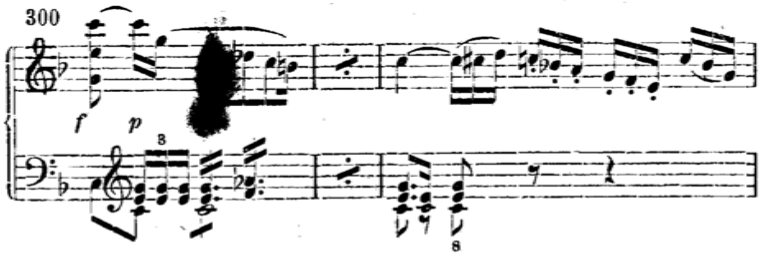
Дальнѣйшій ходъ произведенія слѣдующій:

Связующая партія, расширенная до 14 тактовъ.

Главная партія, тематически разработанная посредствомъ фигураціи изъ тридцатьвторыхъ; эта фигурація сопровождала уже ее повтореніе въ первой части.

Этотъ мотивъ, доведенный до огненнаго *ff*, посредствомъ воспоминанія о связующей партіи

300



ведетъ не въ главную, а въ побочную партію, которою, слѣдовательно, здѣсь и начинается третья часть сонатной формы. Отсюда все идетъ правильно, но вслѣдъ за заключительной партіей повторяется главная партія, которая выше была выпущена. Прибавленіе изъ 3-хъ тактовъ заключаетъ цѣлое.

Тридцать третья задача.

Сочинить медленное произведеніе въ сонатной формѣ или въ высшихъ формахъ рондо.

§ 54.

Сложная большая соната.

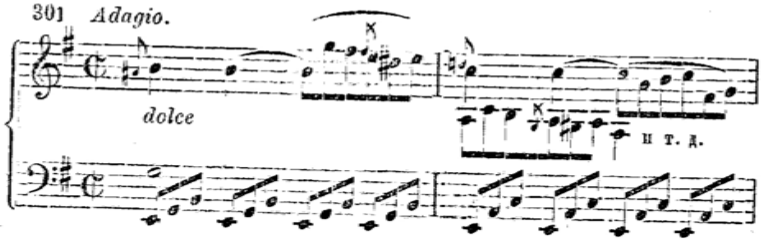
Сложная пьеса для фортепіано или для фортепіано и отдѣльныхъ сольныхъ инструментовъ тогда по правиламъ называется сонатой, если первая часть ея имѣетъ сонатную форму. Та-же форма для оркестра называетси симфоніей, т. е. для цѣлаго собранія струнныхъ инструментовъ и друг., въ соединеніи съ первыми. Такъ и

g-moll'ную сонату Гаффа op. 162 можно назвать сонатой, ибо первая часть ея (модифицированная на современный манеръ) имѣетъ сонатную форму.

Тональность сонаты опредѣляется по тональности первой части, а не по тональности предшествовавшаго ей вступленія, такъ что, крейцеровская соната считается a-moll'ной. Во многихъ минорныхъ сонатахъ (симфоніяхъ, квартетахъ), финалъ написанъ въ одноименной мажорной тональности, какъ напр. въ c-moll'ной симфоніи, въ 9 симфоніи.

Adagio, предшествующее первому Allegro, какъ бы оно ни было длинно, но если только оно непосредственно переходитъ въ Allegro, не считается отдѣльной частью, но разсматривается какъ вступленіе къ Allegro, причемъ только послѣднее составляетъ первую часть. Такое Adagio предшествуетъ, напримѣръ, много разъ указанной c-moll'ной сонатѣ Моцарта (ср. № 30)

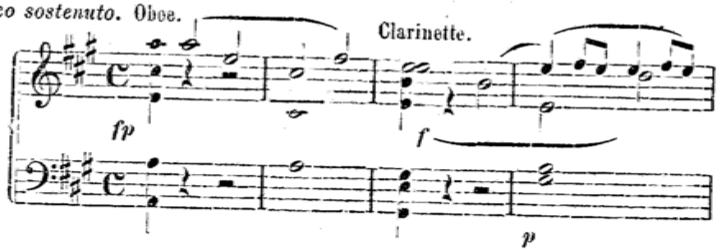
301 *Adagio.*



и простирается въ формѣ большой пѣсни трехколѣннаго склада на 38 тактовъ, а затѣмъ посредствомъ полукаданса ведетъ въ Allegro въ формѣ сонатины. Всѣмъ извѣстно знаменитое Grave, служащее вступленіемъ къ патетической сонатѣ и часто затѣмъ появляющееся и втеченіи Allegro. Первой части A-Dur'ной симфоніи предшествуетъ длинное Adagio,

Poco sostenuto. Oboe. Clarinette.

302



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

также и Es-Dur'ной симфоніи Моцарта и нѣсколькимъ симфоніямъ Гайдна. Знаменито вступленіе къ большому C-Dur'ному квартету Бетховена.

Встрѣчаются иногда сонаты изъ одной части сонатной формы.

Сонаты изъ двухъ частей встрѣчаются часто. Съ большимъ вступленіемъ къ первой части напр.: выше приведенная c-moll'ная сонатина Моцарта, гдѣ вслѣдъ за частью въ сонатной формѣ слѣдуетъ еще рондо 3 формы, собственно менуэтъ съ двумя тріо:

Rondo [illegible]o di Menuetto.

303

p

и т. д.

Первое тріо. Вторая тема.

и т. д.

Вторая тріо. Третья тема.

Скрипки октавой выше. *dolce assai*

Въ теченіи нашихъ наблюденій мы обратили особенное вниманіе на это произведеніе Моцарта, хотя оно и относится къ его юношескимъ сочиненіямъ, ибо оно по своему содержанію должно стать на ряду съ лучшими произведеніями этого композитора; мы хотимъ заставить о немъ вспомнить любителей и учителей музыки. Такъ-же

и G-Dur'ная (дуэтъ) соната (№ 4) состоитъ изъ двухъ частей, вторая — тема въ варіацами.

Изъ двухъ частей безъ вступленія къ 1-ой части состоитъ напр. другая e-moll'ная (дуэтъ) соната Моцарта (ср. № 19); фортепіанная соната, cis-moll,

304

Гайдна съ менуэтомъ cis-moll и Cis-Dur.

У Бетховена, напр. сонатины ор. 49, со[illegible]54, ор. 101. (Es-Dur); большая C-Dur'ная соната ор. 53 [illegible]тоитъ только изъ 2-хъ частей, ибо Adagio, вставленное меж[illegible]натой и рондо должно быть разсматриваемо какъ вступленіе къ рондо.

Большая часть сонатъ состоитъ изъ 3-хъ частей, между ними самыя знаменитыя, какъ патетическая, cis-moll'ная, Appassionata. Въ cis-moll'ной сонатѣ послѣдняя часть имѣетъ сонатную форму, первая же часть не имѣетъ опредѣленной формы, почему Бетховенъ и называлъ ее «quasi una fantasia». (Слѣдуетъ замѣтить сходство модуляціи въ первой части этой сонаты съ таковою-же въ похоронномъ маршѣ).

Совершенная форма большой сонаты, какою она является въ бо́льшей части (всѣхъ позднѣйшихъ) симфоній Гайдна и Моцарта, во всѣхъ симфоніяхъ Бетховена, въ большихъ струнныхъ квартетахъ и квинтетахъ и сродныхъ родахъ инструментальной музыки, состоитъ изъ 4-хъ частей:

Allegro со вступленіемъ или безъ него,
медленной части
Менуэта или Скерцо
Финала Allegro.

Въ видѣ исключенія вторая и третья части мѣняютъ свои мѣста, какъ въ девятой симфоніи и B-Dur'ной сонатѣ ор. 106, ибо большое протяженіе и тематическія свойства первой части требуютъ такой противоположности. Мѣсто медленной части занимаетъ иногда Allegretto, какъ въ Es-Dur'ной сонатѣ ор. 31. и въ 7 и 8 симфоніяхъ. Въ 8-ой симфоніи, напротивъ, менуэтъ въ медленномъ, издавна при-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

сущемъ этому танцу, церемоніально-граціозномъ темпѣ. Такія исключенія вытекаютъ изъ условій поставленной задачи. Кто употребляетъ ихъ произвольно, тотъ доказываетъ этимъ, что сущность образованія формы осталась для него не понятною, и что онъ ищетъ вспомогательныхъ средствъ въ несущественномъ и исключительномъ, и конечно ихъ тамъ найти не можетъ.

Какъ исключеніе бываютъ сонаты, вовсе неимѣющія части въ сонатной формѣ, какъ напр. As-Dur'ная соната op. 26, состоящая изъ варіацій, скерцо, похороннаго марша и рондо.

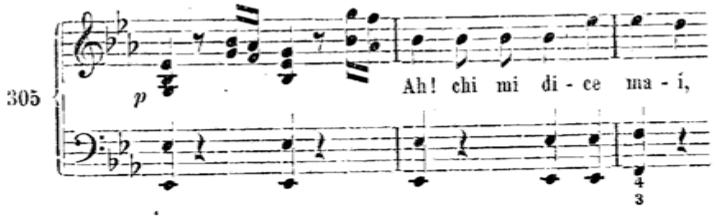
Т[redacted]дцать третья задача.

2) Соединить нѣсколько уже имѣющихся частей въ сонату, предварительно пополнивъ ихъ.

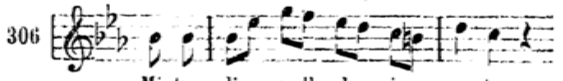
§ 55.

Случайности инструментальныхъ формъ.

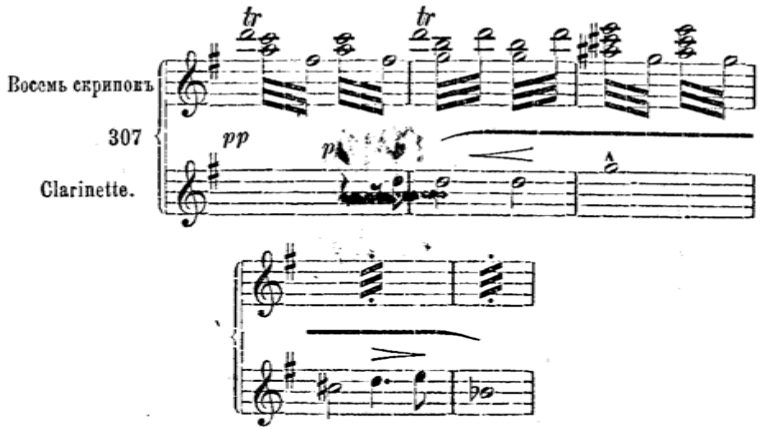
Великимъ мастерамъ нашей классической инструментальной музыки и близко стоящимъ къ нимъ современникамъ и послѣдователямъ была такъ хорошо знакома ея главная форма—соната, что они употребляли ея характеристическія особенности и въ большихъ вокальныхъ произведеніяхъ. Понятно, что данный текстъ своимъ логическимъ и психологическимъ значеніемъ ставилъ границы ея чисто музыкальнымъ наклонностямъ. Мы находимъ ее не только въ мессахъ Гайдна и Моцарта, текстъ которыхъ (мессъ) легче подчиняется любой музыкальной формѣ, но также часто находимъ склонность къ сонатной формѣ и въ оперѣ. B-Dur'ная арія Октавіо въ «Донъ-Жуанѣ» имѣетъ конструкцію сонаты (сонатины), также и выходная арія Эльвиры, названная терцетомъ изъ-за маленькихъ вставокъ Донъ-Жуана и Лепорелло:



Вторая большая арія Эльвиры:



есть рондо первой формы; арія Пиццаро въ «Фиделіо» имѣетъ сонатинную форму, но главную склонность къ сонатной формѣ, на сколько она развивается отъ главной партіи до вступленія второй темы, мы находимъ во многихъ вокальныхъ произведеніяхъ съ аккомпанементомъ, особенно въ ансамбляхъ, изображающихъ драматическія сцены. Мы считаемъ извѣстнымъ для читателя, что увертюры нашихъ классиковъ Моцарта, Бетховена, Вебера, Мендельсона принадлежатъ почти исключительно къ сонатной форм[redacted]же и Allegro вагнеровской увертюры къ Тангейзеру (мот[redacted]имствованы изъ сцены въ Венеринной пещерѣ) принадлежит[redacted]рмѣ, расширяющейся посредствомъ промежуточнаго предло[redacted]въ G-Dur'ѣ, въ 5 форму рондо.



Увертюра къ «Струэнзе» Мейербера, имѣющая опору спеціально въ бетховенской увертюрѣ къ «Эгмонту»,—тоже въ сонатной формѣ.

Великіе композиторы французской и итальянской оперы Буальдье, Оберъ, Россини, Беллини и друг. также употребляютъ эту форму, соблюдая особенно строго разграниченіе частей между собою.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Увертюры Глюка, развитіе котораго предшествовало періоду разработки инструментальныхъ формъ, не имѣютъ еще ясно выраженной сонатной формы, но уже сильно указываютъ на нее.

Современное направленіе оперы нашло внутреннюю необходимость замѣны увертюры прелюдіей (Vorspiel). Превосходнымъ образцомъ прелюдей можно назвать прелюдію къ «Лоэнгрину» Вагнера, внутренняя конструкція которой не представитъ ни какой загадки для прошедшаго этотъ курсъ.

Мы разслѣдовали и изучили здѣсь построеніе формы отъ самаго простого соединенія только двухъ тактовъ въ такъ называемомъ двутактѣ, до художественнаго созданія сонаты и сродныхъ ей формъ. Огромное разно[illegible]іе, съ которымъ мы здѣсь столкнулись, доказываетъ, [illegible] какъ и въ другихъ отрасляхъ музыкальнаго образованія, [illegible]нія совершенныхъ твореній искусства, какъ мы часто им[illegible]ай наблюдать, надо кромѣ безспорнаго таланта самое основательное знаніе, ибо, только имѣя его, можно выбрать съ [illegible]ной увѣренностью въ каждомъ случаѣ истинно эстетически (художественно) [illegible] неисчерпаемаго богатства техническихъ,